This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

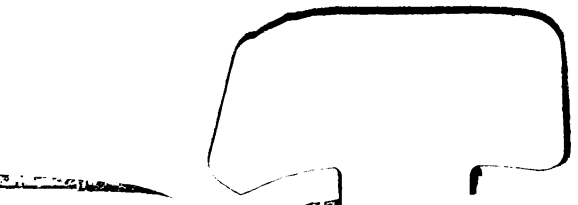
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University



KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN —

FÜHRER

DURCH

DAS ALTE UND DAS NEUE MUSEUM

HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

NEUNTE AUFLAGE

PREIS 50 PFENNIG

BERLIN
W. SPEMANN
1894

46
H B51sh
1894.

Das Alte und das Neue Museum sind unentgeltlich geöffnet
Wochentags mit Ausnahme des Montags
im Sommer 9—3 Uhr, im Winter 10—3 Uhr.

Sonntags und an den zweiten Tagen der hohen Feste, sowie an Kaisers Geburtstag:

im April bis September	von	12—6	Uhr,
„ Oktober und März	„	12—5	„
„ November und Februar	„	12—4	„
„ Dezember und Januar	„	12—3	„

Geschlossen sind die Museen am Neujahrstag, am Charfreitag, am Himmelfahrtstag, am Bufstag und an den ersten Feiertagen der hohen Feste.

Stöcke und Schirme sind an den Eingängen abzugeben, wofür eine Gebühr nicht verlangt werden darf.

Wer die Sammlungen zu eingehendem Studium benutzen will und besonderer Begünstigungen bedarf, hat sich bei dem Direktor der betreffenden Abteilung zu melden.

Das Alte und das Neue Museum umfassen:

1. die Sammlung von antiken Bildwerken mit Einschlufs der Gipsabgüsse: Direktor Kekulé;
2. die Sammlung von Bildwerken der christlichen Epoche mit Einschlufs der Gipsabgüsse. (Mit der Verwaltung beauftragt: Direktor Bode);
3. das Münzkabinet: Director von Sallet;
4. die Gemäldegalerie: Direktor Bode;
5. die aegyptische Sammlung mit Einschlufs der vorderasiatischen Altertümer: Direktor Erman;
6. das Antiquarium: Direktor Curtius;
7. das Kupferstichkabinet: Direktor Lippmann;

ferner:

die Bibliothek: Bibliothekar von Beguelin.

Die zu den Museen gehörige Gipsformerei steht unter Verwaltung des Rechnungsrat Walther.

Das Bureau der K. Museen befindet sich im Souterrain des Alten Museums, Eingang von der Friedrichsbrücke her (*f* auf umstehendem Plan).

Für das Museum für Völkerkunde, Königgrätzer Strafse 120 und für das ebendort gelegene Kunstgewerbemuseum sind, besondere Führer erschienen.

THE
WILLIAM HAYES FOGG
ART MUSEUM OF
HARVARD UNIVERSITY.

Der vorliegende Führer ist bestimmt, eine Uebersicht über den Bestand der in dem Alten und dem Neuen Museum vereinigten Sammlungen zu gewähren und dem Besucher, welcher zu selbstständigen Studien nicht vorbereitet ist oder nicht die Mufse besitzt, die unentbehrlichsten Erläuterungen und einen Hinweis auf das Beachtenswerteste zu bieten.

Die Anordnung schliefst sich an die räumliche Folge der einzelnen Sammlungen an. Vom Lustgarten aus gelangt der Besucher durch die grofse Freitreppe in das Alte Museum und betritt zunächst das Erdgeschofs, welches die Originalwerke der Sculptur umfafst; von da wendet er sich zu dem Souterrain, wo das Münzkabinet aufgestellt ist und zum Obergeschofs, in dem sich die Gemäldegalerie befindet. Aus dieser führt der Uebergangsbau nach dem ersten Stockwerk des neuen Museums.

Der Haupteingang des Neuen Museums in der Mitte seiner Ostfront führt in ein Vestibül, aus welchem man rechts zu der aegyptischen Sammlung, links zu dem Saal der deutschen Gipsabgüsse gelangt. Im Treppenhaus steigt man sodann hinauf zum ersten Geschofs, welches die Sammlung der antiken und der italienischen Gipsabgüsse umfafst, und zum zweiten Geschofs, in welchem das Antiquarium und Kupferstichkabinet aufgestellt sind.

Die einzelnen Abschnitte dieses Führers sind von den Leitern der betreffenden Sammlungen nach gemeinsamem Plane bearbeitet.

Die vorliegende neunte Auflage ist, wie die vorangegangenen, entsprechend den inzwischen eingetretenen Veränderungen berichtigt und ergänzt.

Die für einzelne Sammlungen vorhandenen, an den betreffenden Stellen verzeichneten ausführlicheren Kataloge, Erläuterungsschriften, Publikationen und Photographien sind zu den angegebenen Preisen bei dem Katalog-Verkäufer im Alten Museum, bezw. bei den Ober-Aufsehern zu haben.

Zur leichteren Orientierung wird hier noch folgende Uebersicht über den Inhalt und die Aufstellung der Sammlungen gegeben.

I. Die aegyptischen und vorderasiatischen Denkmäler nehmen den gröfsten Teil des Erdgeschosses im Neuen Museum ein. Die aegyptischen Altertümer füllen dessen nördliche Hälfte, die vorderasiatischen, babylonischen, assyrischen u. s. w. Altertümer sind ebenda in der Südhälfte aufgestellt (Eingang zu beiden vom Vestibül aus, Plan S. 102).

II. Die Denkmäler des klassischen Altertums verteilen sich auf folgende Sammlungen:

1. Die antiken Original-Bildwerke nehmen den gröfsten Teil von dem Erdgeschofs des Alten Museums ein. Die Fundstücke aus Pergamon, soweit sie ausgestellt werden konnten, befinden sich zum Teil in der Rotunde A, zum Teil in dem Ostsaal E (s. den Plan auf Seite 12), einige weniger umfangreiche Stücke sind in den Abteilungen XVI—XXI (s. dens. Plan) mit untergebracht.

Die Gipsabgüsse von antiken Bildwerken füllen

den Uebergang vom Alten zum Neuen Museum und das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums mit Ausnahme der Säle XI u. XII (Plan S. 146). Die Abgüsse der auf Veranstaltung des deutschen Reiches in Olympia ausgegrabenen Bildwerke sind auf dem Grundstück hinter der National-Galerie in einem besonderen Schuppen untergebracht (Vgl. S. 158).

2. Die Denkmäler der antiken Kleinkunst und des antiken Kunstgewerbes sind im Antiquarium vereinigt, welches die südliche Hälfte des zweiten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt (s. den Plan S. 188).

3. Die antiken Münzen finden sich im Münzkabinet im Souterrain des Alten Museums (s. unten ad IV).

III. Die Kunstdenkmäler der christlichen Epoche sind in folgenden Sammlungen enthalten:

1. Die Sammlung der Originalsculpturen hat wegen Raummangels an zwei getrennten Stellen untergebracht werden müssen:

a) die italienischen und sonstigen ausserdeutschen Skulpturen im Alten Museum im südwestlichen Teile des Erdgeschosses (Abteilung I—VII und Oberlichtsaal auf den Plänen S. 12 u. 26).

b) Die deutschen Originalbildwerke im ersten Stockwerk des Neuen Museums und zwar an der Südseite desselben (Plan S. 176).

2. Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen nehmen 2 Säle (XI u. XII) im ersten Stock des Neuen Museums ein (s. die Pläne S. 146, 162). Die Gipsabgüsse nach deutschen Skulpturen füllen den im Neuen Museum gelegenen, sog. nordischen Saal (Plan S. 138).

3. Die Gemäldegalerie nimmt das ganze obere Stockwerk des Alten Museums ein und zwar ist den

romanischen Schulen die Westhälfte, den germanischen Schulen die Osthälfte des Stockwerks überwiesen (vgl. den Plan S. 58).

Man gelangt zu derselben über die Treppe, welche aus dem Saal der antiken Skulpturen nach dem Uebergang zum Neuen Museum und von da zurück nach dem Vorraume a führt. Ein zweiter Weg führt von der durch die äussere Freitreppe zugänglichen Plattform b ebenfalls durch die Rotunde nach diesem Vorraum. Den Ausgang aus der Galerie kann man in den warmen Monaten von den Sälen IX und XXI durch die dort befindlichen Thüren unmittelbar nach der erwähnten Plattform b nehmen.

In dem bezeichneten Vorraum a gelangen neue Erwerbungen der Gemäldegalerie und der Abteilung christlicher Skulpturen zur vorläufigen Aufstellung.

4. Das Kupferstich-Kabinet enthält die Kupferstiche, Holzschnitte und sonstigen Werke der vervielfältigenden Kunst, die Handzeichnungen, Handschriftenmalereien und Photographien nach Zeichnungen und Gemälden. Es nimmt im zweiten Stock des Neuen Museums den nördlichen Flügel ein.

IV. Das Münzkabinet im Untergeschoss des Alten Museums (Zugang vom Erdgeschoss aus durch die Thür in Abteilung XVI auf dem Plan S. 12) umfasst die Münzen aller Zeiten und Völker, Medaillen, Medaillenmodelle und die Siegelstempel des Mittelalters und der Neuzeit.

Berlin, im Mai 1894.

GENERALVERWALTUNG DER K. MUSEEN

Schöne

INHALT

		Seite
	Vorbemerkung	1— 10
I.	Antike Bildwerke	11— 24
II.	Bildwerke der christlichen Epoche (mit Ausnahme der deutschen)	25— 44
III.	Münz-Kabinet	45— 56
IV.	Gemälde-Galerie	57—100
V.	Aegyptische und vorderasiatische Altertümer	101—136
VI.	Gipsabgüsse nach deutschen, französischen und englischen Bildwerken	137—144
VII.	Gipsabgüsse antiker Bildwerke	145—160
VIII.	Gipsabgüsse nach italienischen Bildwerken .	161—174
IX.	Deutsche Originalskulpturen	175—186
X.	Antiquarium	187—214
XI.	Kupferstich-Kabinet	215—244
	Bibliothek	245
	Gipsformerei	245

Die K. Museen zu Berlin sind in unserem Jahrhundert in dem hochherzigen Bestreben, den bis dahin mannigfach verstreuten Kunstbesitz des Hohenzollernschen Herrscherhauses der allgemeinen Betrachtung und Benutzung zugänglich zu machen, als eine einheitliche Anstalt gegründet. Zu diesem Zwecke wurde durch Kabinetsordre König Friedrich Wilhelms III. vom 24. April 1823 die Aufführung eines eigenen Gebäudes durch Schinkel auf einem bis dahin zum Teil von einem Arme der Spree eingenommenen Platze am sog. Lustgarten befohlen. Am 3. August 1830 wurde der Bau dem Publikum eröffnet. Der König gab der neuen Anstalt eine regelmäfsige Dotation aus der Staatskasse und auf Grund der Vorschläge W. von Humboldts und dessen Ministers von Altenstein eine Verfassung, welche die Ziele und Wege ihrer Entwicklung bestimmt hat.)*

Diese Entwicklung führte im Laufe der Jahre die Notwendigkeit der Erweiterung der Räumlichkeiten durch den Bau eines zweiten Museums herbei, dessen Ausführung König Friedrich Wilhelm IV. dem Architekten Stüler übertrug. So entstand in den Jahren 1843—55, übrigens nur als ein Teil einer weit grofsartiger geplanten Erweiterung, ein zweites, das sog. Neue neben dem Schinkelschen, dem nun sog. Alten Museum. Obwohl beide ihrer architektonischen Gestaltung nach durchaus

*) *Vergl. Zur Geschichte der K. Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880.*

selbständig gedacht sind, wurden sie durch einen Strafsenüberbau zu einem grofsen Ganzen verbunden.

Später machte die Entwicklung der ethnologischen Abteilung in Verbindung mit der Vermehrung auch aller übrigen Sammlungen die Errichtung eines neuen selbständigen Gebäudes, des Museums für Völkerkunde in der Königgrätzer Strafse 120, erforderlich. Dasselbe wurde im Dezember 1886 eröffnet und enthält aufser den ethnologischen Sammlungen die vaterländischen und anderen vorgeschichtlichen Altertümer, sowie die Schliemann-Sammlung.

Das neben dem Museum für Völkerkunde liegende, 1881 vollendete Kunstgewerbe-Museum wurde im April 1885 in den Verband der Königlichen Museen übernommen.

Die Grundrifsanordnung des Alten und des Neuen Museums ist aus dem Plane auf der Innenseite des Umschlags zu ersehen.

Das **Alte Museum** *bildet ein Rechteck, über das sich ein Mittelbau erhebt, dessen Ecken die Dioskuren (von Tieck) und zwei Horen, welche einen Pegasus tränken (von Schievelbein und Hagen), zieren. Die südliche Langseite des Rechtecks öffnet sich gegen den Lustgarten mit einer Halle von 18 ionischen Säulen; zu dieser führt eine Freitreppe empor, deren Wangen die Bronzegruppen einer Amazone (von Kiss) und eines Löwenkämpfers (von A. Wolff) tragen. Unten vor der Freitreppe hat eine kolossale, aus einem Granitblocke vom Rauenschen Berge bei Fürstenwalde gearbeitete Schale ihren Platz gefunden. Auf dem Gebälk der Säulenfassade nennt die lateinische Inschrift Stifter und Zweck der Anstalt:*

Fridericus Guilelmus III studio antiquitatis omnigenae et liberalium artium museum constituit MDCCCXXVII

(Friedrich Wilhelm III. hat das Museum gegründet für das Studium des gesamten Altertums und der freien Künste 1827).

Die Wandflächen der Vorhalle (a) nehmen Gemälde ein, welche nach Schinkels Entwürfen unter Cornelius' Leitung al fresco ausgeführt sind.) Zur Linken des Haupteinganges ist die Entwicklung der göttlichen Mächte aus der Nacht der Urzeit zum Tageslichte hellenischer Kultur dargestellt, beginnend auf der Schmalseite mit der Gestalt des greisen Gottes Uranos, welcher den Reigen der Gestirne führt. Auf der Langwand zieht sich ein schwebender Götterzug aus der Nacht durch das Dämmerlicht bis in das lichte Blau des Mittags hin. Kronos und die Titanen entweichen, Zeus steigt als der neue Herrscher der Welt hervor; ihm voran die lichtspendenden Dioskuren, während Prometheus das Feuer für die Erdbewohner raubt. Die Nacht breitet ihren Schleier über Schlafende. Dann beginnt das Erwachen zum Tage, die finsteren Mächte werden überwunden, Morgentau, Samen und Blüten ausgestreut; Eros und Aphrodite erscheinen, endlich Allen voran Phoebus-Apollon auf seinem Sonnenwagen, über ihm schwebend die Grazien. Dieser Komposition entspricht zur Rechten des Haupteingangs eine Bilderreihe des Menschenlebens, beginnend in heiterer Morgenfrühe an glücklichen Gestaden und hinüberleitend zum ernsten Schlusse im Nachtgrauen. Dicht- und Bildkunst, Kampf und Arbeit, künstlerisches Schaffen und sinnendes Forschen begleiten die Phasen der Entwickelung des Menschengeschlechts, die als Frühlingsmorgen, Sommertag, Herbstabend und Winternacht charakterisiert sind, bis am Ende (auf der rechten Schmalseite der Halle) Wehklagende*

*) Die Fresko-Gemälde in der Vorhalle des K. Museums. Preis 10 Pf.

um einen Grabhügel versammelt erscheinen; über den Wolken steigt rosig ein neuer Tag herauf.

Eine Reihe kleinerer Bilder, unterhalb dieser durch ihren Tiefsinn den Betrachter beschäftigenden Kompositionen Schinkels, stellen Thaten des Herakles und Theseus dar.

In der Halle ist mit der Aufstellung von Statuen von Männern begonnen, die im Kunstschaffen und in der Kunstforschung sich ausgezeichnet haben. Am äufsersten Ende links Gottfried Schadow (von Hagen), zu äufserst rechts Johann Jakob Winkelmann aus Stendal, der der gelehrten Erforschung der antiken Kunst die Wege wies (von L. Wichmann); links neben dem Eingange der Erbauer des Museums, Karl Friedrich Schinkel, geb. zu Neuruppin 1781, gest. zu Berlin 1841 (von Tieck); weiter links der Archäolog Karl Otfried Müller (von Tondeur) und Daniel Chodowiecki (von Otto); rechts vom Eingange Christian Rauch (von Drake), weiter rechts Peter von Cornelius (von Calandrelli) und der Architekt Friedrichs des Grofsen, G. W. von Knobelsdorff (von Karl Begas).

Neben der Hauptthür haben zwei antike Badewannen aus Granit, die angeblich aus den Bädern des Diokletian in Rom stammen, ihren Platz erhalten. Die in Bronzeguſs nach Stülers Entwurfe ausgeführte grofse Hauptthür (b) inmitten der Säulenhalle führt geradeaus zum Eingange des grofsen Empfangsraumes der Museen, der Rotunde (c) mit ihren antiken Bildwerken und durch diese zu der im Erdgeschofs aufgestellten Sammlung der Original-Skulpturen. Unmittelbar vor diesem Eingange geht rechts und links je eine Treppe (d) zu einem oberen Vorraum, von dem aus man einen sehenswerten Ausblick durch die Säulenhalle in den Lustgarten hat. An den Wänden sind hier nach Schinkels Ideen Gemälde ausgeführt, welche Kämpfe des Menschen gegen barbarische Feinde

(links) und gegen die Wut der Elemente (rechts) zum Gegenstand haben. Die Mittelthür führt hier abermals in die Rotunde und zwar auf deren obere Umgangsgalerie (an der Wand nach Rafaels Kartons gewebte alte Teppiche), von der man weiter in die Säle der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke eintritt.

Zu den Souterrainräumen des Schinkelschen Museums gelangt man durch eine Thür auf der Rückseite unter dem Übergangsbau (e, in der Regel nicht geöffnet), oder auf der Wendeltreppe, zu welcher die kleine Thür (k) im Hauptsaale der Skulpturensammlung mit der Inschrift „Münzkabinet" führt. Von dem unteren kleinen Flur gelangt man rechts zu dem Münzkabinet, links zu der Museumsbibliothek. Durch eine Thür (f) auf der Ostseite des Museums, nächst der Nordostecke, kommt man zu den Bureaus; durch die Thür (g) auf der westlichen, dem Zeughaus zugekehrten Seite des Gebäudes ist der Zugang zum Kastellan und zu der kleineren Gipsformerei der Museen.

Das **Neue Museum** *hat seinen selbständigen Haupteingang (i) auf der gegen die Nationalgalerie gewandten Ostseite unter der Kolonnade, längs deren Wänden mit der Aufstellung von Büsten von Künstlern und Kunstforschern (A. Hirt, Kiss, Franz Kugler, Schnaase, Waagen) der Anfang gemacht ist. Ein zweiter Zugang zum Neuen Museum führt vom Alten aus durch den die Straſse überbrückenden Verbindungsbau, zu welchem man auf einer kurzen Treppe sowohl von der Skulpturensammlung im Erdgeschosse, als von der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke aus gelangt. Er leitet zu der Sammlung der Abgüsse hinüber, welche das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums einnimmt.*

Inmitten des ganzen Gebäudes liegt das Treppenhaus, in welchem man von dem Eingangsvestibül aus rechts in die

Ägyptische Abteilung, links in den Saal der deutschen Skulpturen und Gipsabgüsse gelangt.

Aufwärts führt die Treppe zunächst zu dem ersten, von der Gipssammlung eingenommenen Geschofs, dann in zwei Armen zu dem zweiten Stock und dort links zu dem Kupferstich-Kabinet, rechts zu dem Antiquarium, der Sammlung der kleineren antiken Kunstwerke.

Den Hauptanziehungspunkt für die Mehrzahl der Besucher des Treppenhauses bilden die grofsen Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs, ausgeführt in den Jahren 1847 bis 1866 unter Beihilfe der Maler Detmers, Echter und Muhr.

Die Aufgabe des Künstlers war, dasjenige künstlerisch zusammenzufassen, was in einer unendlichen Fülle von Einzelheiten den Inhalt der Museen bildet, und so in einer Darstellung der Hauptphasen der Kulturgeschichte der Menschheit gewissermafsen den idealen Zweck, dem die Museen dienen wollen, anschaulich auszusprechen.

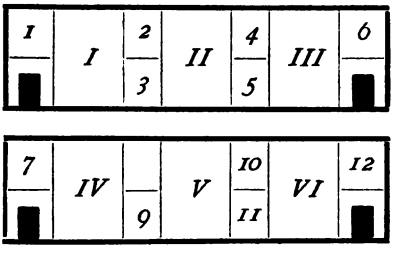
Die Folge beginnt auf der linken Seite der Südwand am Eingang des Antiquariums, führt die Wand entlang und setzt sich am linken Ende der Nordwand fort bis zu deren rechtem Ende, wo die Thür des Kupferstich-Kabinets liegt. Auf den Fensterwänden sind schwebende Gestalten, an ihren Abzeichen als die Personifikationen der Architektur, Skulptur, Malerei und graphischen Kunst kenntlich, angebracht.

Die Bilder der beiden Hauptwände fordern eine etwas genauere Beschreibung, die indes dem Betrachtenden nicht das Verständnis jeder Einzelheit und jedes Zusammenhanges vorwegnehmen soll.

Am Anfange (1) erscheint die Personifikation der Sage; als Verkünderin der ältesten Erinnerungen der Menschheit breitet sie wie erzählend die Arme aus; sie sitzt über einem

Hünengrabe; Reste der Vorzeit liegen ihr zu Füfsen. — Ihr entspricht am andern Ende der Wand die Geschichte (6), die Thaten der Menschen in ihr Buch einschreibend.

Das erste grofse Bild (1) stellt die Zerstörung des babylonischen Thurmes und die Zerstreuung der Menschengeschlechter über die Erde dar. Trotzend in ohnmächtiger Wut tront der Bauherr, um den seine Götzenbilder fallen und auf dessen vermessenes Werk strafende Engelgestalten herabschweben, während nach dem Vordergrunde des Bildes zu, in drei Gruppen geordnet, die Kinder Sems, Hams und



Japhets ihren weltgeschichtlichen Zug antreten. In der mittleren Gruppe der Hamiten sind alle Züge der Niedrigkeit in Religion und Sitte zu lesen; links scharen sich die Semiten als eine blühende Familie um den Patriarchen, den Vater und Priester, auf einem mit weifsen Ackerstieren bespannten Wagen; rechts die Japhetiten, jugendlich, ritterlich, unternehmend, von einem Jünglinge zu Rofs geführt. Neben ihnen erliegt der Baumeister des Thurms den Steinwürfen wütender Arbeiter.

Es folgen die Zwischenbilder:

oben Isis (2), die Göttin Ägyptens, ihr Kind Horus im Arme, von dem hundsköpfigen Anubis begleitet;

darunter Moses (3) auf die Gesetzestafeln gestützt, über den Trümmern des goldenen Kalbes.

Das nächste Hauptbild (II) wird gemeinhin als die „Blüte Griechenlands" bezeichnet. Die Dichter, die Staatsmänner, die Künstler, Krieger und Landleute hören dem Sange Homers zu, der auf dem Nachen der Sibylle dem griechischen Gestade naht; nur der orphische Sänger ist in sinnende Erinnerung geheimer älterer Kunde versunken. Thetis steigt aus den Fluten, um dem Gesang von den Thaten ihres Sohnes Achill zu lauschen. Der Opferaltar raucht; über ihm die olympischen Götter, während Apollo mit den Musen und Grazien auf Iris' bunter Brücke vorüberzieht.

Es folgen wiederum zwei Zwischenbilder, oben:

Venus Urania (4) in enthüllter Schönheit, Eroten ihr zur Seite; darunter:

Solon (5), seine Gesetze niederschreibend.

Das Ende der alttestamentlichen Welt tritt in dem folgenden Hauptbilde (III), der Zerstörung Jerusalems, vor Augen. Oben in den Wolken erscheinen strafend die Gestalten der Propheten des alten Bundes über dem brennenden Tempel, während, ein neuer Herr der Welt, Titus als römischer Imperator in die zerstörte Stadt eindringt. Unter Fliehenden, Verzweifelnden, Gemordeten noch aufrechtstehend, giebt der Hohepriester sich selbst den Tod. Links geifseln Dämonen den „ewigen Juden" in die Welt hinaus; rechts zieht friedlich aus der zerstörten Stadt eine Christengemeinde ihres Weges.

Die Wand schliefst, wie erwähnt (zu I), mit der personifizierten Gestalt der Geschichte (6),

der gegenüber auf der Nordwand die Wissenschaft (7) erscheint mit Buch und Globus; vor ihr schwebt ein lichtbringender Genius. Sodann beginnt die Reihe der Bilder der christlichen Welt mit dem vierten Hauptbilde (IV), der Hunnenschlacht, der ältesten unter diesen Kompositionen

Kaulbachs, bei deren Entstehung noch nicht die Absicht der Einreihung in diesen Cyclus bestimmend war. Von der gewaltigen für die Kultur Europas entscheidenden Schlacht, in welcher 451 n. Chr. die Hunnenhorden Attilas dem mit dem Westgotenkönig Theodorich verbundenen römischen Feldherrn Aëtius erlagen, erzählt die Sage, welche diese Schlacht statt auf die catalaunischen Felder vielmehr vor die Thore Roms verlegt, dass die Wut der Streitenden nicht mit dem Tode und nicht mit der Nacht erloschen sei, sondern dass die Erschlagenen von neuem sich erhoben hätten zum Geisterkampfe in den Lüften. Dieser Sage folgend zeigt der Künstler im Hintergrunde Rom, davor das leichenbesäete Feld, die erwachenden, aufsteigenden, sich scharenden und gegen einander ziehenden Streiter, klagende Weiber unter ihnen, beiden Geisterheeren voran, von den Hunnen auf den Schild gehoben, Attila („die Gottesgeiſsel"), eine Geiſsel schwingend, und die Gestalt Theodorichs mit seinen beiden Söhnen, hinter welchen das Kreuzeszeichen erhoben wird.

Von den folgenden Zwischenbildern stellt das obere, entsprechend der Isis und Venus der Gegenwand, Italia (8) dar, als die Vertreterin der päpstlichen Gewalt mit Schlüssel und Schwert, von den Genien begleitet, welche die Tiara und Rutenbündel tragen; darunter thront als Repräsentant der Kaisermacht Karl der Grofse (9). Daran schlieſst sich das grofse völkerbewegende Ereignis des Mittelalters in

dem fünften Hauptbilde (V), die Kreuzzüge. Das Heer Gottfrieds von Bouillon langt eben auf der letzten Höhe an, von wo Jerusalem sichtbar wird; über den irdischen Streitern erscheint inmitten von Heiligen der Heiland mit Maria, dem Gottfried seine Krone darbringt.

Die nächsten Zwischenbilder führen in die Neuzeit. Oben

Germania mit Schwert und Buch (10), unten der grofse Preufsenkönig Friedrich (11).

Der Gegenstand des sechsten Hauptbildes (VI) ist die Reformation und die ihr voraufgehenden und an sie anschliefsenden geistigen Bewegungen. Als Lokal ist eine Kirche gedacht; in der Mitte, am Altar stehend, erhebt Luther die Bibel, zu Seiten wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt verteilt; rings umher füllen die Vertreter der die Neuzeit einleitenden Verjüngung von Wissenschaft und Kunst die Hallen des Doms, aus dessen Hintergunde von den Emporen des Chors Kirchengesang ertönt.

Die letzte allegorische Gestalt, die Poesie (12), reiht sich als vierte denen der Sage (1), der Geschichte (6) und der Wissenschaft (7) an.

Eine Fülle von kleineren Darstellungen ist über die, die Hauptbilder trennenden Zwischenpilaster und Friese verteilt und zieht sich in dem langen oberen Friese um alle vier Wände; dieser letztere stellt die Entwicklung des Menschengeschlechts humoristisch in Kindergestalten dar.

Die im Treppenhause aufgestellten Gipsabgüsse, unter denen die Kolossalbilder der Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom hervorragen, bilden einen Teil der Sammlung, welche die anstofsenden Räume des ersten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt.

I.

ANTIKE BILDWERKE.

Verzeichnis der antiken Skulpturen mit Ausschluſs der pergamenischen Fundstücke, Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 1 Mark. (*Bis auf wenige Exemplare vergriffen!*)

Beschreibung der antiken Skulpturen. Mit 1266 Abbildungen. Berlin, W. Spemann, 1891. Preis 25 Mark.

Beschreibung der pergamenischen Bildwerke. 9. Auflage. Berlin, W. Spemann, 1892. Preis 20 Pfennig.

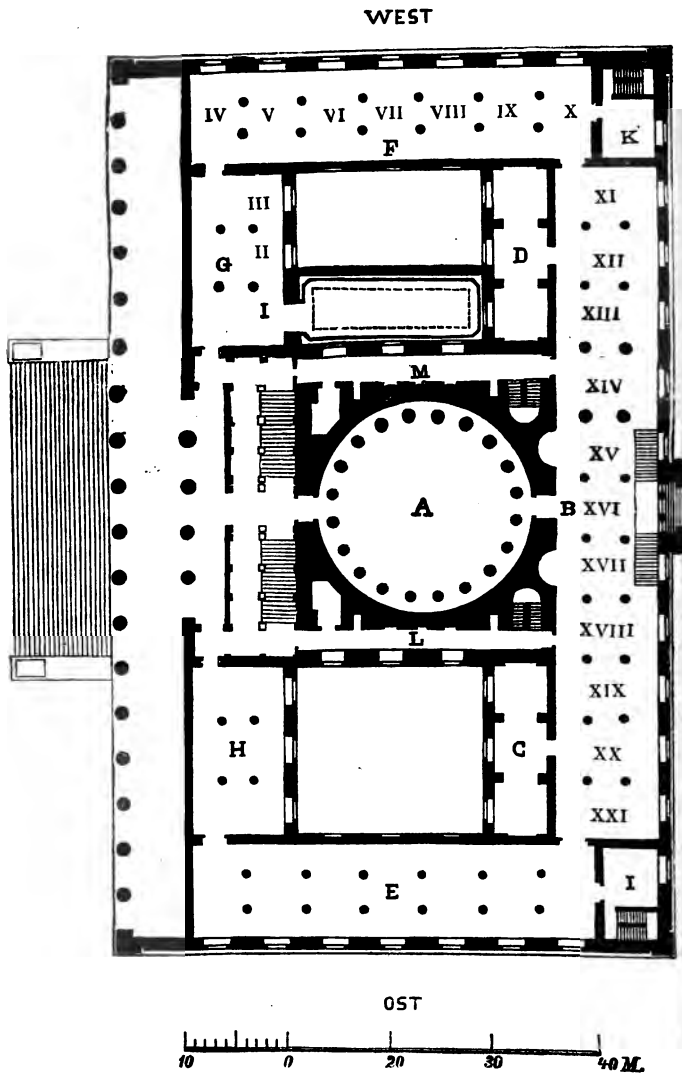
Führer durch die Ruinen von Pergamon. Berlin, W. Spemann, 1887. Preis 60 Pfennig.

Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Vorläufiger Bericht von Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling, Raschdorff. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1880. Preis 12 Mark. — Desgleichen von Conze, Humann, Bohn. Berlin, 1882. Preis 8 Mark. — Desgleichen von C. Humann, R. Bohn, M. Fränkel. Berlin, 1888. Preis 10 Mark.

Altertümer von Pergamon. Band II. Das Heiligtum der Athena Polias von R. Bohn. Mit einem Beitrage von H. Droysen. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 180 Mark.

Altertümer von Pergamon. Band VIII, 1. Die Inschriften von Pergamon unter Mitwirkung von E. Fabricius und C. Schuchhardt herausgegeben von M. Fränkel. I. Berlin, W. Spemann, 1890. Preis 40 Mark.

Dasselbe einzeln unter dem Titel: Die Inschriften von Pergamon. I. Preis 50 Mark. [*Abteilung II ist im Druck.*]


WEST
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
K
F
III
II
G
I
D
XI
XII
XIII
M
XIV
XV
A
B
XVI
XVII
L
XVIII
XIX
H
C
XX
XXI
E
I
SÜD
OST
10
0
20
30
40 M.

Die Sammlung der Skulpturen im Erdgeschosse des Alten Museums umfasst Arbeiten, welche ihrer Entstehungszeit nach von der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts reichen. Ausser einem kleinen Bestande von wenig bedeutenden Werken, welche schon der alten kurfürstlich-königlichen Kunstkammer angehörten, ist die Sammlung gebildet durch Ankäufe, welche zuerst in gröfserem Mafsstabe unter Friedrich dem Grofsen begonnen und unter den folgenden Königen fortgesetzt wurden, vorwiegend, direkt oder indirekt, wie es in jener Zeit kaum anders sein konnte, aus dem italienischen Kunsthandel.

Das so allmählich Gewonnene war vor der Gründung des Museums in den königlichen Schlössern und Gärten verteilt. Dabei blieb die originalgriechische Kunst nur in wenigen und meist kleineren Stücken vertreten, bis die Sammlung im letzten Jahrzehnt durch den Erwerb der pergamenischen Skulpturen, wenigstens für das Studium der Kunst der Diadochenzeit, ersten Ranges geworden ist, und aufserdem durch den Ankauf der Saburoffschen Sammlung auch ansehnliche Arbeiten der attischen Werkstätten, namentlich des 4. Jahrhunderts v. Chr. in gröfserer Zahl erhalten hat. Auch die beträchtliche Vermehrung der Skulpturen christlicher Epoche gehört vornehmlich der neuesten Zeit an. Schenkungen verdanken wir u. a. den Herren M. R. de Berlanga, Bode, Casuccini, Curtius, Fels, Gerhard, Göttling, O. Hainauer, Hübner, Humann, Itzinger, v Knobelsdorf, Millingen, Mommsen, Mussini, Rauch, L. Ross, v. Sack. Schaubert, Spiegelthal, v. Steinbüchel, Streichenberg, Thiem, Fürsten Torlonia, Grafen Tyskiewicz, v. Velsen, Wesselhoeft.

Die Sammlung hat gegenwärtig ihren durchaus nicht mehr ausreichenden Platz im Erdgeschosse des Alten Museums. Durch die Rotunde (A) gelangt man in den nördlich gelegenen sogenannten Heroensaal (B). An diesen Saal stöfst das Etruskische Kabinet (C). Am Ende des Heroensaales nach rechts hin gelangt man in den Ostsaal (E) welcher neuerdings nach den dort vorläufig untergebrachten Fundstücken aus Pergamon Pergamenischer Saal genannt

wird. Der anstofsende Saal H ist Werkstatt für die Herrichtung der pergamenischen Funde und wird, wie die Magazine D, L und M, Fachmännern auf Verlangen geöffnet.

Am entgegengesetzten Ende des Heroensaales nach links hin gelangt man in den Westsaal (F), in dessen vorderer Hälfte ausgezeichnete griechische Bildwerke aufgestellt sind, während die hintere Hälfte, nebst dem wenig gut beleuchteten Raum G, und der anschliefsende in den Hof eingebaute Oberlichtsaal den Skulpturen der christlichen Epoche, bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts herab gerechnet, zur Aufstellung dienen. Am Westsaal (hinter der Statue der Athena) liegt das Direktorzimmer für die Abteilung der antiken Skulpturen und Abgüsse (K), sowie am östlichen, pergamenischen Saale das Zimmer des Direktorial-Assistenten dieser Abteilung (J). Direktor und Assistent der Abteilung moderner Skulpturen haben ihre Zimmer in der Gemäldegalerie.

Zahlreiche Fundstücke aus den pergamenischen Ausgrabungen, teils Skulpturwerke geringerer Bedeutung, zum gröfseren Teile aber Architekturstücke und Inschriften, haben einstweilen in der Säulenhalle hinter der Nationalgalerie untergebracht werden müssen. Fachmännern werden sie auf besonderen Wunsch gezeigt.

Das Material der meisten antiken Stücke der Sammlung ist Marmor, wenngleich Marmor im Altertume bei weitem nicht so sehr das vorherrschende Material der Skulptur war, wie es hiernach erscheinen könnte.

Zunächst ist der Bronzegufs, von dessen Werken uns, der praktischen Verwendbarkeit des Materials wegen, nur allzuwenig übrig geblieben ist, in gewissem Sinne sogar die vornehmste Technik griechischer Kunstübung gewesen. Unsere Sammlung besitzt schon seit langer Zeit von gröfseren Bronzewerken ein Hauptstück in dem auch technisch ausgezeichneten, wenngleich von Ergänzung nicht ganz freien Betenden Knaben (No. 2); dazu ward im Jahre 1858 eine zweite grofse Bronzefigur erworben, der Knabe aus Xanten (No. 4). Er stammt aus römischer Zeit, ist etwas dicker gegossen als der Betende Knabe und auch weniger fein in

der Form. Endlich sind in neuerer Zeit hinzugekommen ein sehr schönes Bruchstück, der Unterteil einer weiblichen Bronzestatue aus Kyzikos (No. 3) und eine Jünglingstatue, der leider der Kopf fehlt. Sie wurde im Meere an der attischen Küste gefunden und gehörte früher der Saburoffschen Sammlung an (No. 1). Als Arbeit wohl noch des 5. Jahrh. v. Chr. ist sie von grofsem Werte auch für die Kenntnis der Bronzetechnik jener Zeit.

Was die Verwendung anderer Materialien anlangt, so war in Zeiten wenig entwickelten Handelsverkehrs eine jede Landschaft auf ihre einheimischen Hilfsquellen angewiesen und Marmor findet sich auch in Griechenland nicht überall. An jedem Orte, der nicht selbst Marmorbrüche in seiner Nähe besitzt, ist eine ältere Periode zu unterscheiden, in der man sich für Bau- und Bildwerke mit geringerem Stein und neben der Bronze mit gebranntem Thon behalf, und eine jüngere, in welcher der Marmor Eingang fand. So ist es besonders bemerkenswert, dafs Etrurien, in dessen Gebiete doch die heutige Hauptmarmorquelle Europas bei Carrara liegt, von dem schönen Materiel der dortigen Brüche bis in die römische Kaiserzeit kaum einen Gebrauch gemacht hat. Daher sind denn die Arbeiten im etruskischen Kabinet (C) von gebranntem Thon (No. 1302), Alabaster (No. 1278), Kalkstein (No. 1264) und Nenfro (No. 1263). Sowohl der Thon, als auch manche poröse oder sonst unansehnliche Steinarten forderten besonders dringend farbigen Ueberzug. Diese Gewöhnung an Farbigkeit der Bildwerke liefs allerdings bei Verwendung von Marmor nicht ohne weiteres nach; doch sind hier die Spuren vergänglicher. Reichliche Reste der ursprünglichen Bemalung sind besonders an dem Athenakopfe No. 76A noch sichtbar. Als Beispiel blofser Malerei auf Marmor ist ein Bruchstück (No. 734), noch aus dem 5. Jahrh. v. Chr., von Interesse. Das kaiserliche Rom, welches die Carrarischen Brüche ausbeutete, zog auch sonst zum Zwecke der Verarbeitung alles an sich, was um das Mittelmeer an Marmor zu finden war, und diese Länder bieten grofse Verschiedenheit der Marmorarten. Davon legt im kleinen auch unser Museum Zeugnis ab. Aufser den ver-

schiedenen Sorten des weifsen Marmors sind es namentlich auch die bunten Marmor- und anderen Steinarten, welche einem von Haus aus in Architektur und Plastik der Farbigkeit zuneigenden Geschmacke willkommen waren. Meistens sind, da es sich hier um eine uns von Italien aus zuerst bekannt gewordene Sache handelt, italienische Handwerksnamen für die verschiedenen Steinarten antiker Bildwerke auch bei uns üblich geworden; so für den vollroten Rosso antico (No. 238. No. 134), dessen Brüche erst zu unserer Zeit durch Siegel in Lakonien (angeblich auch durch einen Herrn Delmonte in Oran) wieder aufgefunden und in Betrieb gesetzt sind, für den schönen Verde antico (F, das Postament der Athenastatue), der auch in Lakonien gebrochen sein soll, und den Giallo antico (No. 274), dessen Brüche nicht genau bekannt sind. Trotz seiner Härte wurde zumal in spätrömischer Zeit der aegyptische Porphyr (No. 527) gebraucht und der tiefgrüne, der Bronze in der Wirkung sich nähernde Basalt (No. 342, No. 358); von Granit sind zwei Badewannen (aufsen vor der Eingangsthür unter der Säulenhalle No. 1093. 1094). Aufser den genannten vorwiegend einfarbigen Steinarten waren ferner beliebt die verschiedenen Alabastersorten (No. 346. 360).

Bei Statuen und Köpfen aus dunkelfarbigem Material wurden, wie es bei der Bronze üblich, übrigens auch bei weifsem Marmor nicht beispiellos war, Augen und andere Einzelheiten gern von andersfarbigem Material eingesetzt (z. B. an dem Cäsarkopf No. 342), oft sogar auch Gewandung und Nacktes aus verschiedenfarbigen Steinen hergestellt (No. 349). Zusammenstücken war übrigens auch bei statuarischen Arbeiten aus weifsem Marmor ein der Antike ganz geläufiges Verfahren (z. B. No. 740 der Arm); man verband die einzelnen Teile mittelst Bronze, Eisen oder nur eines Kitts. An dem einen Kopfe der Hekate in der pergamenischen Gigantomachie sind die Eisenstifte noch sichtbar, ebenso Eisenklammern zur Verbindung eines Marmorbruches hinten an der weiblichen Statue No. 584. Auch war es gewöhnlich, an Marmorfiguren Einzelheiten aus Bronze oder anderem Metall anzufügen, wovon in den meisten Fällen uns nur die Bohr-

löcher für die dazu gebrauchten Stifte noch Zeugnis ablegen (vgl. z. B. No. 616).

Unter den verschiedenen Arten des weifsen Marmors erscheint als der ausgezeichnetste für plastische Arbeiten der parische, dessen durch Einwirkung der Luft eintretende Farbenveränderung in das Gelbliche einem antiken Werke erhöhten Reiz giebt. Der parische Marmor ist grofs-krystallinisch und einigermafsen durchscheinend, wodurch die in ihm gearbeitete Form eine grofse Weichheit erlangt. Vortreffliche Proben bieten die weibliche Figur aus Pergamon vor dem Assistentenzimmer J, der Jünglingstorso No. 509, der schöne weibliche Kopf aus Pergamon (B, XXI), und der Satyr No. 262.

Noch gröfser und glänzend, dadurch fast störend für die Wirkung der Formen, sind die Krystalle eines häufig verwendeten Marmors, der unter anderm auf der Insel Thasos gebrochen wurde (vgl. die bakchische Gruppe No. 96).

Der Marmor Attikas, der durch die dortigen Werkstätten am meisten benutzt und von ihnen aus verbreitet wurde, ist der weifse pentelische, welchen man heute in Athen wieder viel gebraucht. Er ist feinkörnig, aber schichtig und die Schichten sondern sich oft durch leicht gefärbte Streifen (No. 740).

Für kleinasiatische Bildwerke findet sich, wie hier im Museum an den pergamenischen Reliefs zu sehen, oft ein weifser, ziemlich grobkrystallinischer Marmor mit einem bald mehr, bald weniger bläulichen Tone verwendet, dessen Brüche nicht genau festgestellt sind. Der lesbische Marmor ist ähnlich.

Die Technik der Marmorarbeit, bei der man sich schon von früher Zeit her wesentlich derselben Werkzeuge wie noch heute bediente, entwickelte sich vom sechsten Jahrhunderte bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. bei den Griechen zu einer Virtuosität, deren höchste Leistungen in den pergamenischen Reliefs hier im Museum zu bewundern sind; Spielereien, wie sie die heutige italienische Marmortechnik liebt, bleiben dabei fern. In Bezug auf die Herstellung der Marmorwerke darf man annehmen, dafs bis in die hellenistische Zeit die freie Ausführung ohne gleichgrosse Modelle, also etwa die Weise Michelangelos, die allgemein

übliche war. Diesem Verfahren verdankt die griechische Plastik ganz besonders jenes unnachahmlich Lebendige und Freie, das selbst ihren unscheinbarsten Leistungen eigen ist. Erst bei der Herstellung ganzer Reihen von Kopien desselben Werkes für den Massenbedarf des römischen Kaiserreiches (vgl. No. 258. 259) dürfte das Punktierverfahren regelmäfsiger Brauch geworden sein.

Manche Besucher werden auch über den Geldwert der Sammlungsstücke eine Auskunft wünschen. Wenn Friedrich der Grofse für den Betenden Knaben 5000 Thaler bezahlte, so würden, wenn die Figur heute auf dem Markte wäre, ganz andere Summen beansprucht und bezahlt werden. Sogar geringe Bronzearbeiten haben heutzutage ihrer Seltenheit wegen einen meist ansehnlichen Preis, während man in spätgriechischer Zeit nach Ludwig Friedländers Ermittelungen eine lebensgrofse Bronzestatue schon für etwa 500 Mark herstellen konnte. Für die Marmorstatue des Augustus (No. 343) wurden auf der Pourtalèsschen Versteigerung in Paris im Jahre 1865 26000, für die Amazone (No. 7) in Rom im Jahre 1869 16000 Francs, für die Mänade (No. 208) in Rom im Jahre 1874 4000 Thaler bezahlt, wozu jedoch bei der Amazone die Kosten der Restauration noch mit 4000 Francs hinzukamen. Im ganzen genommen sind aber für eine Antike Kunstwert und Preis auch in der Praxis etwas Incommensurables, und nach ihrer Aufnahme in ein Museum darf man sie als dieser unzutreffenden Art der Schätzung entrückt ansehen.

Dafs die antiken Überreste zumeist in stark beschädigtem Zustande auf uns gelangen, ist ebenso bekannt wie begreiflich. Wo ein Bildwerk in allen seinen Teilen vollständig vor uns steht, seine Oberfläche unverwittert ist, hat in der Regel moderne Ergänzerhand dazu verholfen. Das zu thun, war in früherer Zeit namentlich in Italien, wo die Antike vor allem Dekorationszwecken zu genügen hatte, durchweg üblich; erst neuerdings scheut man mit Recht davor zurück, auf Kosten der ursprünglichen Form und oft auch der Idee eines Werkes ihm den Schein der Unverletztheit zu geben.

Am ehesten zu rechtfertigen sind Ergänzungen aus Gips,

die nicht zwingen den antiken Bruch an der beschädigten Stelle abzuarbeiten, und die selbst jederzeit mit Herstellung des früheren Zustandes zu beseitigen sind; so ist z. B. die weibliche Statue No. 584 noch neuerlich von einigen besonders störenden Verletzungen geheilt, ebenso an dem Löwen in der Rotunde das Fehlende aus Gips ergänzt. Sonst kann die Ergänzung auch an einem Gipsabgusse ausgeführt werden, wie bei der bakchischen Gruppe (No. 96) von E. Wolff geschehen ist (Erdgeschofsraum vor der Bibliothek).

Auf welche Weise die Ergänzer ehedem verfuhren, davon bewahrt unser Museum ein auffallendes Beispiel in den Statuen des Apollo und der Musen (No. 50. 218. 221. 222 u. a.); den Apollo, welcher das lange, weiblich scheinende Gewand der Kitharaspieler trägt, nahm der Ergänzer für einen verkleideten Mann, für Achill unter den Töchtern des Lykomedes; als diese Töchter mufsten die Musen gelten. Die hierauf beruhenden falschen Ergänzungen sind gegenwärtig beseitigt und durch richtigere ersetzt; nur eine damals zu der Gruppe gerechnete weibliche Figur ist noch in dem alten Zustande (No. 588). Sie ist nicht sowohl ein Beispiel antiker als moderner Arbeit und daher jetzt auch in die Sammlung der modernen Skulpturen überführt.

In formeller Beziehung sind am beklagenswertesten die Überarbeitungen der Marmorwerke, welche vorgenommen werden, um eine verwitterte Oberfläche wieder neu erscheinen zu lassen oder antike Teile mit modern ergänzten in Einklang zu bringen. Wie bei einem verputzten Gemälde ist damit der Kunstwert einer Skulptur oft vernichtet; man kann es an dem Alexanderkopfe (No. 305) oder den Antinousköpfen (No. 365. 366) sehen.

Die Besucher werden ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die pergamenischen Platten in der Rotunde, die übrigen im Pergamenersaal untergebrachten Platten des Gigantenfrieses, im Heroensaal auf die in der Nähe der Fenster aufgestellten Skulpturen und auf die griechischen Bildwerke in Saal F und in der Rotunde zu richten haben. Für die Aufstellung in der **Rotunde** (**A**) sind u. a. antike Statuen gewählt worden, welche durch Erhaltung oder Ergänzung

sich zur schmückenden Einfügung in die Architektur am besten eigneten. Derartige Statuen, wie sie z. B. die römische Restaurationswerkstatt eines Cavaceppi im vorigen Jahrhundert lieferte, sind auch sonst in der Sammlung verteilt. Wenn sie oft der Lebendigkeit und Durchbildung entbehren, dazu vielfach durch moderne Überarbeitung verflacht sind, so geben sie doch eine Vorstellung von dem fest ausgebildeten Sinne für Verhältnisse und Linienführung, diesem unverwüstlichen Vorzuge der Antike noch in den Kopistenarbeiten der römischen Kaiserzeit.

Diese Statuen mufsten vorläufig zusammengerückt werden, um für wichtigere Stücke, so vor allem für einige Hauptplatten von den Hochreliefs aus Pergamon Platz zu lassen. Diese Platten stammen von einem gewaltigen Altare, den König Eumenes II. wahrscheinlich nach dem Jahre 190 v. Chr. auf der Höhe der Stadt Pergamon dem Zeus und der Athena hatte erbauen lassen. Bekanntlich kam ihnen Carl Humann auf die Spur und gewann sie dem k. Museum.

Die Reliefs stellen den Kampf der Götter gegen die Giganten dar; nach aufsen gekehrt zogen sie sich rings um den vierseitigen, etwa 30 m im Quadrat messenden Unterbau des Altars und auch an den Wangen der einschneidenden Treppe hin. Die beiden langen Reliefreihen in der Rotunde, dem Eingang gegenüber, safsen ursprünglich an der Ostseite des Altars; hier waren die hervorragendsten olympischen Götter im Kampfe gegen die Giganten vereinigt. Man beachte links besonders die Gruppe der Artemis und des jugendlichen ihr entgegentretenden Otos, und zwischen ihnen den älteren Giganten, den ein Hund im Genick fafst, rechts den blitzschleudernden Zeus und die siegreiche Athena.

Von den beiden neben dem Eingang stehenden Reliefgruppen gehört diejenige rechts mit der schönen Gestalt der reitenden Eos (Morgenröte) an die Südseite des Altars. Die übrigen Teile dieses grofsen Relieffrieses liegen im Ostsaale.

Zu den Altarplatten sind neuerdings von den übrigen pergamenischen Fundstücken mehrere der hervorragenderen Einzelfiguren gestellt worden. Aufserdem haben rechts vom Eingang einige kürzlich erworbene griechische Werke einer

älteren Zeit Aufsellung gefunden, die Figur eines Löwen aus dem 4. Jahrh. v. Chr. und die leider ohne Kopf und Arme erhaltene Statue einer Aphrodite, im Stil den Parthenongiebeln verwandt und unter den vorhandenen Originalskulpturen der attischen Kunst des 5. Jahrh. überhaupt eine der vorzüglichsten.

Im sog. **Heroensaal** (B) sind ferner Platten von einer anderen Reliefserie aus Pergamon ausgestellt, die freilich gegen den Gigantenfries weit zurücksteht. Sie bildete einst die Brüstung im Obergeschosse einer Säulenhalle, welche den heiligen Bezirk der Athena Polias umgab (ein Aufriſs der restaurierten Halle ist in der Nähe aufgehängt). Die Reliefs stellen malerisch durcheinander geworfene Waffen und Kriegsgerätschaften, Beute siegreicher Schlachten, dar. Ursprünglich für den Anblick von unten hinauf berechnet, kommen sie bei der jetzigen vorläufigen Aufstellung nicht ganz zur Geltung. Aus der Menge der Skulpturen, welche in diesem Saale (B) untergebracht werden mufsten, sind die besten Stücke thunlichst in die Nähe der Fenster gebracht worden und zwar sind die Porträts in der westlichen, die Idealköpfe und -Gestalten in der östlichen Hälfte des Ganges bei der Fensterwand aufgestellt worden. Hervorzuheben ist besonders der der Aphrodite von Melos ähnliche weibliche Kopf aus Pergamon von schönster weicher Arbeit, der Torso einer Aphrodite, welche die Haltung der Mediceischen zeigte (No. 28), die tanzende Mänade (No. 208), ein frisches Werk der hellenistischen Kunstrichtung, (der Abgufs einer kleineren, viel geringeren Wiederholung in Paris steht in der Nähe) und die in Rom gefundene Amazone (No. 7), nach einem Originale des 5. Jahrh. v. Chr. gearbeitet. Von Alters her beliebte Statuen unserer Sammlung sind die Polymnia (No. 221), gute Kopie nach einem Originale aus der Zeit der Pergamener, und das anmutige mit Knöcheln spielende Mädchen, dessen Kopf Porträtzüge des 2. Jahrh. n. Chr. zeigt (No. 494). Unter den griechischen Porträts ist besonders hervorzuheben der schöne Euripideskopf (No. 297), unter den römischen der Cäsarkopf aus grünem Basalt (No. 342), welchen Friedrich der Grofse in seinem

Arbeitszimmer stehen hatte. Freilich wird bezweifelt, ob dieser meisterhaft gearbeitete Kopf antik sei.

Etruskisches Kabinet (C). Als oben umlaufender Fries sind Kopien verschiedener Malereien aus den Grabkammern der Etrusker angebracht. Unter den aufgestellten, aus und von den Gräbern jenes noch vielfach rätselhaften Volks stammenden Werken sind die altertümlichen, streng stilisierten Flachreliefs (in der mittleren Abteilung des Kabinets) zu scheiden von den zahlreichen späteren Hochreliefs an den Sarkophagen oder Aschenbehältern (meist des 3. und 2. Jahrh. v. Chr.); die Toten sind meistens auf dem Deckel liegend dargestellt, zum Teil in lebensvollen Porträts.

Mit den Denkmälern etruskischer Herkunft sind auch einzelne kleinere Werke altertümlicher griechischer Kunst hier vereinigt.

Der **Ostsaal (E)** dient jetzt hauptsächlich zur provisorischen Unterbringung der pergamenischen Skulpturen.

Die grofsen Reliefstücke, die beiderseits den Saal entlang am Boden ausgebreitet sind, bilden die Fortsetzung der in der Rotunde befindlichen Hochreliefs mit dem Kampfe der Götter gegen die Giganten. Links von der Eingangsthür des Saales steht ein Stück von der Treppe, die an der Westseite in den Unterbau des Altars einschnitt; über ihm ist das weit ausladende Gesims nachgebildet worden, das ursprünglich den gesamten Relieffries bekrönte. Dies Stück gehört an die rechte (südliche) Treppenwange. Der von der linken (nördlichen) Treppenwange erhaltene Reliefteil, der ebenfalls die Stufen erkennen läfst, ist rechts vom Eintretenden an der Wandseite ausgelegt. Hierauf, wie auf dem längs der Wand weiter folgenden nördlich von der Treppe gelegenen Teil der Westseite des Altars sind die Gottheiten des Meeres, voran Okeanos, dargestellt. Die anschliefsende Nordseite des Altars enthielt aufser Meereswesen die drei Gorgonen und namentlich Nyx, die Göttin der Nacht. An der Spitze der von den himmelstürmenden Giganten bedrohten Sternbilder kämpfend, schleudert sie ein mit einer Schlange umwundenes Gefäfs, das Symbol einer Sterngruppe, gegen ihren Gegner.

Das letzte Stück der Nordseite hat gegenüber am Ende des Saales unter den Fenstern Platz finden müssen. Die

bedeutendste Figur darauf ist Aphrodite, die, mit dünnem Stoffe bekleidet, auf die Wange eines toten Giganten tritt.

Auf Aphrodite sollten hier die Reliefs von der Ostseite des Altars folgen: diese sind aber in der Rotunde aufgestellt und bereits S. 20 erwähnt. Wir treffen daher unmittelbar die Südseite, die hauptsächlich den Himmelsgott Uranos und im Gegensatz zur Nacht im Norden des Altars die grofsen, hellen Gestirne enthielt. Beachtenswert ist der auf seinem Wagen in den Kampf sprengende Sonnengott Helios und, am Ende der Südseite, die auf einem Löwen reitende Kybele. Neben dieser befindet sich auf der Westseite die ihr wesensverwandte Mutter der olympischen Götter, Rhea von einem Löwen begleitet, und ihr gegenüber Dionysos, der seinen Platz neben der rechten Treppenwange hatte.

An der Längswand des Saales ist ein Plan von Pergamon und eine Darstellung der pergamenischen Akropolis von F. von Thiersch ausgehängt. Letztere, ein Geschenk des Künstlers, zeigt die Altartreppe, der früheren, jetzt berichtigten Annahme entsprechend, noch auf der Südseite des Baues statt auf der Westseite. Andere Pläne und Ansichten des Ausgrabungsfeldes findet man am Ende des Saales vor dem letzten Fenster. Hier sind endlich verschiedene pergamenische Skulptur- und Architekturstücke, darunter der Torso von einer kolossalen Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias, die einst den Hauptsaal der berühmten pergamenischen Bibliothek schmückte, und aus derselben Bibliothek die vor dem Assistentenzimmer aufgestellte weibliche Gewandstatue, ein hervorragendes attisches Werk aus dem 5. Jahrh. v. Chr. vermutlich von der Hand des Alkamenes.

Die Hochreliefs der Gigantomachie, gleich bedeutend im Entwurf wie in der technischen Ausführung, das Hauptdenkmal der griechischen Skulptur aus der Epoche zwischen Alexander dem Grofsen und der Römerherrschaft, bilden ein Ganzes, welches an Umfang, wie an künstlerischem und kunstgeschichtlichem Werte unter unserm gesamten Denkmälervorrate nur mit den Pharthenonskulpturen des britischen Museums auf eine Linie gestellt werden kann, mag es auch, wie gesagt worden ist, sich zu jenen Meisterwerken einer

früheren Epoche etwa verhalten, wie die Werke eines Rubens zu denen Raphaels.

Namentlich die Hochreliefs der Gigantomachie kommen weder in ihrer jetzigen Lage im Ostsaale, noch bei der Aufstellung in dem allzu hoch einfallenden Lichte der Rotunde gehörig zur Geltung. Können sie uns auch nie wieder erscheinen wie ursprünglich auf der lichterfüllten Höhe der pergamenischen Stadtburg, so werden sie doch ungleich besser als heute wirken, wenn sie erst in einem eigenen, neu zu erbauenden Museumsraume zur Wiederaufrichtung gelangt sein werden.

Unter den auserlesenen griechischen Bildwerken (meist aus dem 5. Jahrh. v. Chr.), welche im neu eingerichteten **Westsaal** (F) aufgestellt sind, verdient zunächst die Statue der Athena aus Pergamon besondere Aufmerksamkeit. In der Nähe stehen zwei vorzügliche Bronzestatuen: ein Jüngling, aus dem Meere an der attischen Küste aufgefischt, leider ohne Kopf (No. 1), und das Unterteil einer weiblichen Figur aus Kyzikos, trotz der Zerstörung noch immer als Gewandung ein Ganzes von vollendeter Schönheit. Die wichtigsten Stücke im folgenden Abschnitt sind attische Grabdenkmäler aus dem 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Von edelster Schönheit ist das Bruchstück einer Frau (No. 740). Zu beiden Seiten stehen die einander entsprechenden Sitzbilder trauernder Dienerinnen (No. 498. 499). Wenn auch gleich den schönen grofsen Grabreliefs No. 738. 739 nur Handwerksarbeiten, so sind sie doch höchst anziehend durch den Ausdruck, welcher bei beiden in die ganze Gestalt gelegt ist, beide Figuren sind ungewöhnlich gut erhalten. Im letzten der antiken Kunst gewidmeten Abschnitt des Saales ist das auffälligste Werk die Bronzestatue des betenden Knaben, einst die Augenweide Friedrichs des Grofsen in Sanssouci. Die Arme sind ergänzt. Die Skulpturen an der Wand sind z. T. Originalwerke der altgriechischen Kunst, unter denen besonders der bärtige Kopf Nr. 308 als eines der ältesten griechischen Porträts hervorzuheben ist, z. T. antike Nachbildungen solcher älterer Werke.

Aus diesem letzten Abschnitt des Westsaales gelangt man in die Sammlung der Bildwerke aus der christlichen Epoche.

II.

BILDWERKE

DER

CHRISTLICHEN EPOCHE

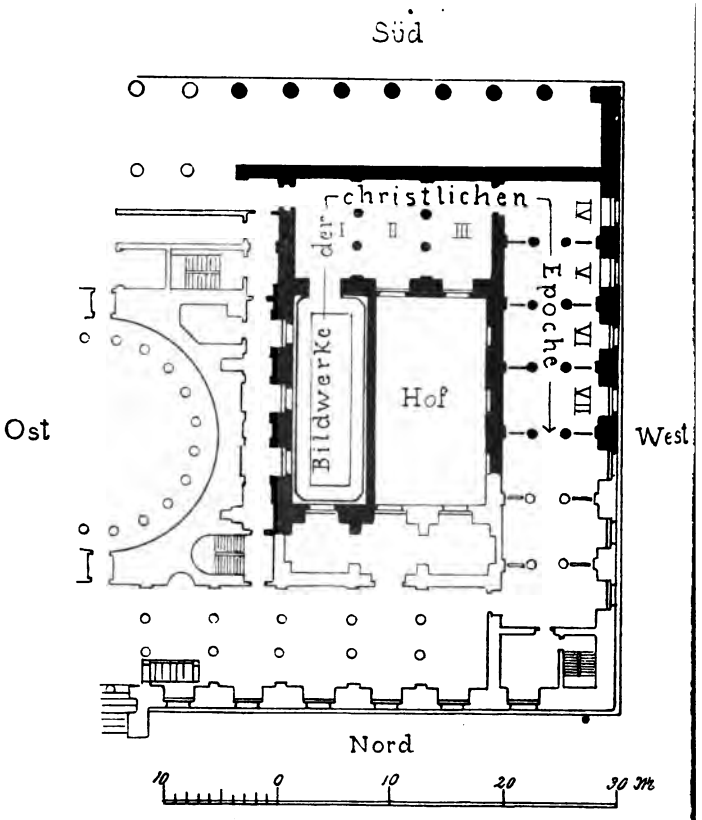
(MIT AUSSCHLUSS DER DEUTSCHEN BILDWERKE).

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888. Preis geheftet 20 Mark, geb. 22 Mark.

Italienische Portraitskulpturen des XV. Jahrhunderts in den K. Museen zu Berlin. Herausgegeben von Wilhelm Bode. Festschrift zur silbernen Hochzeit Ihrer KK. und KK. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1883. Preis 50 Mark.

Italienische Bildhauer der Renaissance von W. Bode. Berlin, W. Spemann, 1887. Preis 10 Mark 50 Pfennig.

Die italienische Plastik von Wilhelm Bode, Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Zweite Auflage. Berlin, W. Spemann, 1893. Preis geh. 1 Mark 25 Pfennig, geb. 1 Mark 50 Pfennig.


Süd
Ost
West
Nord
christlichen
der
Epoche
I
II
III
IV
V
VI
VII
Bildwerke
Hof
10
0
10
20
30 m

Die Italienischen Bildwerke, welche den umfangreichsten und hervorragendsten Teil der Sammlung ausmachen, sind von einer Bedeutung, wie aufserhalb Italiens nur die entsprechenden Abteilungen des South-Kensington-Museums in London und des Louvre in Paris. Neben seltenen Stücken des byzantinisch-romanischen Stils (zumeist aus Venedig) sind einzelne interessante Werke der gothischen Zeit von den Pisani und ihrer Schule vorhanden. Namentlich ist aber die Blütezeit der italienischen Renaissance, das 15. Jahrhundert, in plastischen wie dekorativen Werken aus den Hauptorten ihrer Entwickelung: Venedig, Rom und vor allem Florenz, in seltener Vollständigkeit und Trefflichkeit vertreten. Die hervorragendsten Meister der toskanischen Plastik des Quattrocento, von Quercia, Donatello und Michelozzo bis auf Desiderio, Mino, Rossellino, Verrocchio, Benedetto da Majano und die Hauptkünstler der Familie Della Robbia haben meist verschiedene Werke ihrer Hand aufzuweisen; darunter namentlich eine so umfangreiche und nach ihrem Material (in Bronze, Marmor, bemaltem und unbemaltem Thon oder Stucco) so mannigfache Zahl von Porträtbüsten, wie sie sich selbst im Museo Nazionale zu Florenz nicht in gleicher Weise vereinigt findet. Neben dem hohen künstlerischen Wert in der meisterhaft treuen Wiedergabe der Individualität, worin keine andere Zeit dem Quattrocento gleichkommt, sind diese plastischen Bildwerke dadurch noch von besonderem Interesse, dafs eine Reihe derselben bekannte und die Geschicke ihrer Zeit bestimmende Persönlichkeiten darstellt.

Auch aus dem 16. Jahrhundert hat die Sammlung gerade an Büsten eine Reihe von Meisterwerken aufzuweisen, besonders aus der venezianischen aber auch aus der florentiner

und der römischen Schule. Daneben besitzt sie auch einige interessante Reliefs von Jacopo Sansovino, sowie ein sehr reizvolles Originalwerk Michelangelo's, die lebensgroſse Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T. (um 1496 entstanden).

Die Sammlung ist ihrer Enstehung nach die jüngste Abteilung der K. Museen. Ein Theil der glasierten Thonskulpturen aus der Werkstatt der Künstlerfamilie Della Robbia wurde bereits mit der Sammlung Bartholdi erworben. Diese fanden bald nach Eröffnung des Museums mit den Majoliken und den Glasmalereien zusammen in einem Kabinet der Skulpturengalerie Aufstellung. In den folgenden Jahren kamen (namentlich durch Schenkung des Malers Mussini in Florenz) einige der interessanten florentiner Büsten historischer Persönlichkeiten in die Sammlung. Aber erst durch die umfassenden Erwerbungen, welche Prof. Waagen auf einer italienischen Reise 1841 und 1842 machte, wurde der Grund zu der jetzigen Sammlung gelegt. Dieselben führten zur Abtrennung der Abteilung von der Majolikensammlung und zu der Aufstellung derselben in den Räumen, welche sie noch jetzt einnimmt. In den folgenden Jahrzehnten wurden nur wenige Erwerbungen gemacht. Erst seit 1874 erhielt die Sammlung eine systematische Erweiterung durch eine Reihe von Ankäufen hervorragender Meisterwerke. Das bedeutendste darunter ist der jugendliche Johannes d. T. von Michelangelo, daran reihen sich die Kunstwerke des Palazzo Strozzi in Florenz, unter denen sich die bekannten Büsten einiger der berühmten Vorfahren dieses Geschlechts von den hervorragendsten florentiner Meistern des 15. Jahrhunderts und eine Bronzestatuette von Donatello befinden. Nach Auflösung der Kunstkammer, im Jahre 1874, ist eine Reihe interessanter kleinerer Bildwerke, insbesondere eine gute Sammlung von Elfenbeinskulpturen der Abteilung einverleibt worden. Später folgte eine Reihe italienischer Werke ersten Ranges, wie der Altar des Andrea della Robbia, die Beweinung Christi, von seinem Sohne Giovanni, hervorragende Marmorreliefs von Donatello und Rossellino, die groſse Marienstatue des Benedetto da Majano, die reizvolle Mädchen-

büste Desiderio's und in den letzten Jahren eine reiche und gewählte Sammlung von kleinen Bronzen aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. Das steigende Interesse des Publikums bekundete sich erfreulicher Weise durch zahlreiche wertvolle Schenkungen.

Von dem römischen Saale (F) sind vier Abschnitte der Abteilung christlicher Skulpturen eingeräumt.

VII. Abschnitt. Die Mitte der ersten Zwischenwand rechts nimmt ein Madonnenrelief (No. 65 A) von Antonio Rossellino ein, das durch die malerische Reliefbehandlung, die lebensvolle Naturwiedergabe und die meisterhafte Technik zu den vollendetsten und wohl ganz eigenhändigen Arbeiten des Meisters gehört. Die zweite Zwischenwand rechts enthält unter mehreren, der Schule Donatello's angehörigen Reliefs, von denen sich besonders No. 46 durch die grossartige Komposition auszeichnet, auch eine eigenhändige Arbeit des Meisters aus seiner paduanischen Zeit: die Thonbüste des jugendlichen Johannes. Die ganz unberührte Bemalung, die frische Auffassung verleihen dem Werk eine ungemein lebensvolle Wirkung. Von Bartolommeo Bellano, einem Schüler Donatello's, stammt vermutlich die realistische Umbildung des Motivs des Dornausziehers, No. 156.

Vor dem Fenster in einem sechsseitigen Schranke eine sehr reichhaltige Sammlung sogenannter Plaketten, deren Fortsetzung ein zweiter ebensolcher Schrank im VI. Abschnitt und die Rahmen im Oberlichtsaal enthalten. Ihren Grundstock bildet die 1880 erworbene und seitdem mehr als vervierfachte Bardinische Sammlung. Als Plaketten pflegen kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs bezeichnet zu werden, welche Darstellungen aus der biblischen Geschichte und der Heiligenlegende, sowie solche mythologischen und allegorischen Inhalts aufweisen, und als tragbare Zimmeraltärchen (Kusstafeln), als Einlage von Möbeln, Schaustücke an den Mützen und sonstigen Kleidungsstücken, als Degenknöpfe, als Seitenteile von Tintenfässern u. s. f. verwendet wurden. Sie bieten namentlich von der Seite der Komposition ein reiches Material zur Kenntnis der italienischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts.

Das wohl früheste nachweisbare, aus dem Palazzo Pazzi stammende, Madonnenrelief Donatello's (No. 39), das in der Profilstellung und dem Zug ernster Trauer in dem Antlitz der Mutter von typischer Bedeutung für die ganze Schule wird, nimmt die Mitte der ersten Zwischenwand links ein. In der Erfindung, wenn auch nicht in der Ausführung, gehört demselben Meister das darüber befindliche sehr verwandte Marmorrelief No. 42. Charakteristisch für die Zeit da Donatello am sieneser Taufbrunnen beschäftigt war, ist das durch trefflichen Reliefstil und sehr dramatische, abgewogene Komposition ausgezeichnete Marmorrelief der Stäupung Christi (No. 39B).

An der gegenüberliegenden Wand sind erwähnenswert das zu einem lombardischen Holzaltar gehörende Relief mit der Begegnung der hhl. Dominikus und Franziskus (No. 199), das in flachstem Relief gehaltene Portrait einer venezianischen Dame (No. 183), endlich als Werk eines unbekannten römischen Bildhauers die wirkungsvolle, aber nüchtern behandelte Kolossalbüste des Papstes Alexander VI. (No. 205).

Gleichfalls der römischen, durch eine etwas oberflächliche Nachahmung der Antike sich auszeichnenden Bildnerschule gehören zwei auf der Rückwand angebrachte Marmorreliefs an, ein Tabernakel (No. 203) und zwei zu den Seiten der Rovere-Eiche gelagerte Engel (No. 204). Venezianischen Ursprunges sind die in Hochrelief gehaltene stehende Figur des hl. Hieronymus, in der Art des Bartolommeo Buon (No. 164) und die Thürlünette aus der Scuola di S. Giovanni (No. 163), vielleicht ein Werk des, der venezianischen Plastik den paduaner Naturalismus übermittelnden Donatelloschülers Bellano. Das Madonnenrelief No. 154 ist das Werk eines gleichfalls von Donatello beeinflufsten sienesischen Meisters.

VI. Abschnitt. Die an der Säule angebrachte bemalte Holzbüste der Mater dolorosa, No. 276, ist ein besonders feines Beispiel der auf das Pathetische gerichteten spanischen Plastik zu Anfang des 17. Jahrhunderts. In der Mitte der anstossenden Zwischenwand die allegorische Figur des Glaubens (No. 82) von Mino da Fiesole, dem meistbeschäftigten aber auch einseitigsten unter den florentiner Marmorbildern. Als

vermutlich letztes Werk des Meisters giebt es in seinem unvollendeten Zustand Aufklärung über die Art der Arbeitsführung. In den Beginn der 70er Jahre dagegen fällt die pikante Mädchenbüste No. 80. Eine der seltenen sienesischen Büsten ist das weibliche Portrait No. 153A, das in der von der Antike beeinflufsten Haltung und Gewandbehandlung für Antonio Federighi charakteristisch ist.

Auf der zweiten Zwischenwand die Büste der Marietta Strozzi (No. 62), die schon von Vasari als Werk des Desiderio da Settignano gerühmt wird; von demselben Meister stammt die theilweise nachmodellierte Stuckbüste No. 62 C, die vielleicht auch dieselbe vornehme Florentinerin vorstellt. Das Marmorrelief No. 81 ist eine von Mino's vollendetsten und anmutigsten Arbeiten, etwa um 1480 entstanden. Von einem dem Mino verwandten Florentiner, dem Meister der Marmormadonnen, sind die beiden Madonnenreliefs No. 76 und No. 77.

Die Rückwand und die anstossenden Seitenwände weisen beinahe ausschliefslich glasierte Werke der Robbia auf. Das Haupt dieser Künstlerfamilie, Luca della Robbia, war der erste der die bis dahin nur bei Töpferwaaren gebräuchliche, farbige Glasur auf Schöpfungen der Skulptur anwandte. Ihre Wetterbeständigkeit und der schimmernde Glanz ihrer Oberfläche machten diese Arbeiten zu einem bevorzugten Schmuck der Aufsenarchitektur.

Das Hauptstück ist ein tadellos erhaltener Altar aus bemalter und glasierter Terrakotta, No. 118, das bedeutendste der aufserhalb Italiens befindlichen und wohl überhaupt eines der schönsten unter den Werken des Andrea della Robbia. Zur Seite der Maria steht links der hl. Franziskus mit den Wundmalen, rechts ein unbekannter Heiliger mit einer Salbbüchse und der Märtyrerpalme. Die Staffel zeigt, den oberen Figuren entsprechend, die Stigmatisation des hl. Franz, die Anbetung des Kindes und die Enthauptung des unbekannten Heiligen. Die milchweifse, dünn aufgetragene Glasur läfst überall die Feinheit der Modellierung zur vollen Geltung kommen; die dezente malerische Behandlung deutet wohl auf Andrea's frühere Zeit.

Darüber eine tüchtige Arbeit desselben Meisters, eine Thürlünette mit der Maria und dem Kinde, von Engeln verehrt (No. 119). Ebenfalls Andrea gehört die besonders liebliche Madonna mit dem Kind und die kleine Verkündigung (No. 119 A), die sich durch die weit getriebene Farbigkeit und die Anmut der Komposition auszeichnet, sowie die in der naturalistischen Auffassung dem letzteren Stück verwandte kleine Brunnenfigur No. 121.

Die Zwischenwand links zeigt von Luca ein treffliches grofses Madonnenrelief und ein kleineres mit der Maria in Halbfigur (No. 116 A), ferner mehrere Werke von dessen Neffen Andrea, unter denen die Stuckdarstellung eines Knaben mit Hunden (No. 121 B) durch den genrehaften Charakter bemerkenswert ist.

Die Mitte der Zwischenwand rechts nimmt ein völlig weiss gehaltenes Relief von Luca (No. 116 M) ein, mit einem Marienkopf von visionärem Ausdruck und einem ganz naiven lebensvoll behandelten Kind. Ein interessantes Werk der Robbiawerkstatt ist das Profilbildnis eines Kriegers, vermutlich die Nachbildung nach einem der von Vasari erwähnten Bronzereliefs von Verrocchio.

V. Abschnitt. Die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano, No. 62 A, auf der ersten Zwischenwand rechts, wird an Schlichtheit der Auffassung bei feinst empfundener Durchbildung im Einzelnen wohl von keinem zweiten Werk der Zeit übertroffen. Der graue, feinkörnige, ursprünglich weiche Kalkstein eignet sich in hohem Grade zur mannigfachen Charakterisierung der verschiedenen Stofflichkeit. Durch feine koloristische Stimmung zeichnet sich die Stuckwiederholung der Turiner Madonna desselben Meisters (No. 62 D) aus.

In der Ecke die lebensvolle, schlicht aufgefasste, in der klassischen Gewandung schon ganz der Hochrenaissance angehörende Büste der Teodorina Cibò (No. 225), wohl von dem römischen Bildhauer Gian Cristoforo Romano.

Vor der Mitte der linken Wand steht Michelangelo's, für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gearbeitete, Marmorstatue des jugendlichen Johannes, der im Begriff ist, aus

einem Ziegenhorn Honig zu trinken, welchen er aus der Wabe in seiner Linken in das Horn auslaufen liefs. Als etwa zwanzigjähriger Jüngling hat Michelangelo diese Statue gemeifselt, die sich in der Naturtreue der Detailbehandlung noch an die Anschauung der Frührenaissance anschliefst, während die starken Gegensätze in der Bewegung und die etwas manierirte Bildung des Kopfes schon den eigentümlichen Stilcharakter des Meisters verraten.

Die beiden Zwischenwände links enthalten eine reiche Zahl kleinerer Werke von Andrea del Verrocchio, dem eigenartigsten und einflufsreichsten Meister der auf Donatello folgenden Künstlergeneration und einige Arbeiten seiner Schule. Ihm selbst gehören die beiden liegenden Putten No. 96 und 97, wohl Modelle für einen Grabmalschmuck; das Thonmodell eines schlafenden Kindes und die treffliche Aktstudie eines schlafenden Jünglings, No. 93, vermutlich die Vorbereitung für eine Komposition der Auferstehung Christi; die den Meister in seiner vollen Eigentümlichkeit zeigende bewundernswert komponierte Thonskizze der Grablegung Christi, No. 97 A; möglicherweise auch die einst bemalte Jünglingsbüste No. 100 und das Reliefbildnis des alten Cosimo de' Medici, des „Vaters des Vaterlandes", No. 104. Vielleicht aus Verrocchio's venezianischem Aufenthalt stammen die beiden in parischem Marmor ausgeführten Reliefbildnisse des der italienischen Kultur zuneigenden Ungarnkönigs Mathias Corvinus, No. 98, und seiner Gattin, Beatrice von Arragon, No. 99. An derselben Wand die, wie die Haartracht und die nicht auf Bemalung reflektierende Behandlung beweisen, von einem venezianischen Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts herstammende Thonbüste No. 167 und der trefflich bemalte männliche Kopf, No. 192 B, der zu einer jener naturalistischen Gruppen der Anbetung oder Beweinung gehörte, die Guido Mazzoni für Kirchen in Modena, Ferrara u. s. w. gearbeitet hat. Gegenüber ein bemaltes aber unglasiertes Thonrelief der Maria mit dem Kinde von Luca della Robbia, No. 116 L.

In der Mitte der Rückwand die, Mino's frühester Zeit (datiert 1456) angehörige, Marmorbüste des Niccolo Strozzi,

No. 79, welche diesen gewaltigen, äufserlich durch Fettsucht sehr auffallenden Mann nach seinen körperlichen und geistigen Eigentümlichkeit meisterlich wiedergiebt. Links davon die Marmorbüste einer neapolitanischen Prinzessin, No. 61, die sich durch die etwas steife Haltung, die gesenkten Lider, die starke Politur des Marmors und die technisch vollendete Durchführung als Werk des Francesco Laurana bestimmen läfst. Der Marmor zeigt noch Spuren früherer Bemalung und am Hals ein Loch zur Anbringung eines echten Schmuckstückes. Rechts die tüchtige Marmorbüste eines florentiner Edelmannes, No. 69, vermutlich von Antonio Rossellino. Das Terrakottarelief No. 48, dessen tadellos erhaltene Bemalung nur etwas nachgedunkelt erscheint, ist ein charakteristisches Werk von Donatello's langjährigem Ateliergenossen Michelozzo. Im

IV. Abschnitt sind die wichtigeren Werke der Hochrenaissance und einige Beispiele der Barock und Rococoskulptur vereinigt.

In der Mitte der Rückwand die Büste des Ottavio Grimani No. 247) von Alessandro Vittoria, eine treffliche, durch die geschickte Tönung des Marmors sehr wirkungsvolle Arbeit. Zu den Seiten derselben zwei Schildhalter, No. 165 und 166, von dem Venezianer Alessandro Leopardi, die ehemals auf dem Kranzgesims des jetzt in San Giovanni e Paolo zu Venedig befindlichen Grabmales des Dogen Andrea Vendramin (gest. 1478) standen. Darüber zwei Flachreliefs aus bemalter Papiermasse (No. 230 und 230a), Arbeiten des Jacopo Tatti, gen. Sansovino, in denen sich neben der breiten an Michelangelo gemahnenden Körperbehandlung ein eigentümlicher Nachklang donatellesker Motive in der Anordnung erkennen läfst. Während diese beiden Werke aber schon Sansovino's venezianischer Zeit (nach 1527) angehören, weist das grofse Terrakottarelief, No. 232, noch ganz auf seine frühere, römisch-florentinische Thätigkeit. Von demselben Meister ist endlich das grosse Terrakottarelief No. 230, das der künstlerischen Anschauung der Hochrenaissance entsprechend nicht mehr polychrom behandelt ist, sondern mit seinem weifsen Anstrich den Marmor zu imitieren sucht.

Von dessen Lehrer Andrea Sansovino ist das grofse Hochrelief aus Marmor, mit dem Sturz des Phaeton (No. 227). In der Ecke rechts Pigalle's treffliche Statue des Merkur (datiert 1748), die als Geschenk Ludwig's XV. an Friedrich den Grofsen kam und längere Zeit im Garten von Sanssouci aufgestellt war, bis sie durch eine Kopie von Rauch ersetzt wurde. Als Pendant dazu eine dekorativ gehaltene Statue der Venus in der Art des Giovanni da Bologna, von leuchtend warmer Farbe des Marmors.

Vor der Zwischenwand rechts die dem Beginn des 18. Jahrhunderts angehörende, in effektvoller Anordnung mit einem Rigaud wetteifernde Büste des bekannten römischen Malers Carlo Maratti (No. 273), ein sehr liebliches Blumen anbietendes Mädchen (No. 278) bei dem ein antiker Torso verwendet wurde, von Edme Bouchardon und ein gutes Werk des in Italien arbeitenden Vlamen François Duquesnoy, Cupido den Bogen schnitzend.

Eine Thonbüste des Alessandro Vittoria (No. 249), den venezianischen Admiral Contarini vorstellend, steht zwischen den Statuetten der Ehre und des Reichtums (No. 266 und 267) von einem venezianischen Meister aus dem 17. Jahrhundert vor der Zwischenwand links. Daneben die in gefärbtem Gips, aber doch von dem Meister selbst ausgeführte Büste Gluck's von Houdon.

Der folgende Saal (G) ist durch je zwei Säulen in drei Abschnitte geteilt.

III. Abschnitt. An der Wand rechts vom Eingang ein reich ornamentierter Sarkophag in istrischem Kalkstein (No. 171); er zeigt den dekorativen Schmuck der Lombardi, venezianischer Marmorbildner, die um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts thätig waren. Die Thongruppe von Antonio Begarelli, Christus am Kreuz mit schwebenden und knieenden Engeln zur Seite (No. 259) ist durch die schönen aber etwas allgemeinen Formen, die absichtliche Anmut der Komposition, die den Marmor imitierende Bemalung sehr charakteristisch für die Tendenzen der Hochrenaissance.

An der linken Wand eine grofse aus Holz geschnitzte Prozessionsmadonna (No. 192) von einem Meister aus der

Mark Ancona, interessant durch die gut erhaltene Bemalung und die feine Gliederung des Thronsessels. Links davon ein Thonabdruck nach einem 1461 datierten und bezeichneten Marmorrelief des Bellano (No. 155A) und die allegorische Figur der Hoffnung (No. 195 A) von einem der Meister, die an der Fassade der Johanneskapelle am Dom von Genua gearbeitet haben. Zur Rechten eine charakteristische in Komposition und Faltenwurf dem Cosma Tura sehr verwandte Maria mit Kind von dem Ferraresen Domenico di Paris (No. 155), das Mittelstück zum Altarvorsatz des Meisters von S. Trovaso (No. 172) und hübsche venezianische Marmorreliefs der Madonna und zweier Donatoren (No. 180—182) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Vor dem Fenster auf einem italienischen Tisch aus dem 16. Jahrhundert ein Aufsatz, von der bemalten Thonstatuette der Madonna mit dem Kinde von Benedetto da Majano (No. 89 D) bekrönt. Rings herum: eine anmutige Madonnenstatuette aus Alabaster, leicht bemalt und vergoldet, von Nino Pisano (No. 26), zwei Thonmodelle des Verrocchio, den David (No. 95) und die betende Magdalena (No. 94) darstellend, ein medaillenartiges Thonrelief Savonarola's (No. 638), vielleicht von Giovanni della Robbia und eine Statuette des hl. Andreas aus Buchsbaum, mit prachtvoller Patina, die Arbeit eines venezianischen Meisters vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

Vor den Säulen zwei lebensvolle dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert angehörige Büsten: die eine, No. 237, von einem römischen Meister, stellt den Fürsten Cristoforo del Monte, Nepoten Papst Julius III. als Grofsmeister des Maltheserordens dar, die andere, No. 248, ein Werk des Alessandro Vittoria, den Venezianer Pietro Zeno.

II. Abschnitt. In der Mitte der Wand rechts die grofse Gruppe der Beweinung Christi (No. 128 A), bemalte Terrakotta, von Giovanni della Robbia, dem Sohne des Andrea und Hauptmeisters der dritten Generation der Robbia. Rechts davon eine Madonnenstatuette in gebranntem Thon (No. 167) vom Meister der Pellegrinikapelle und links die bemalte Thonfigur einer knieenden Maria (No. 112 C), ein edles

Werk aus der mittleren Zeit des Luca della Robbia. Unter den darüber befindlichen meist florentiner Reliefs sind hervorzuheben: eine bemalte Stucknachbildung nach einem Werk des Alberto di Arnoldo (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) am Campanile zu Florenz (No. 32 A) und die mit dem Kinde scherzende Maria (No. 142 A), bemaltes Hochrelief in gebranntem Thon, von einem florentiner Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

In dem Schrank vor dem Fenster sind Elfenbeinarbeiten aus dem 14.—18. Jahrhundert, italienischen und französischen Ursprunges, untergebracht. Die Pyxis No. 427, zur Aufbewahrung der Hostie bestimmt, zeigt in Relief Christus zwischen den Aposteln und das Opfer des Abraham; sie ist ein hervorragendes Werk der frühchristlichen ganz von der antiken Formenwelt abhängigen Plastik. Einem ravennatischen schon stark unter byzantinischem Einfluſs stehenden Künstler des 6. Jahrhunderts gehören die beiden Tafeln eines Diptychon (No. 428 und 429) mit Christus und der Maria. Aus der Blütezeit der byzantinischen Plastik stammen: ein kleines Altärchen, auf der Vorderseite die Krönung des byzantinischen Kaisers Leo VI., vom Ende des 9. oder Anfang des 10. Jahrhunderts; Einzug Christi in Jerusalem; der Erzengel Michael; das durch seine Vollständigkeit ausgezeichnete Flügelaltärchen; No. 455, eine der frühesten Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte. Die Mehrzahl der gotischen Elfenbeinschnitzereien sind französischer Herkunft; besonders erwähnenswert: No. 487 und 488, ein Diptychon von um 1300 mit Darstellungen aus der Passion Christi; von derselben Zeit eine Madonna mit Kind unter einem Baldachin stehend; ein kleines Klappaltärchen, No. 491; die Gruppen von Petrus, seinen Namen verläugnend und drei Aposteln; mehrere Spiegelkapseln mit Szenen aus gleichzeitigen Romanen.

Vor einer Säule die bemalte Stuckbüste des Lorenzo magnifico, No. 148, die trotz der etwas oberflächlichen Durchbildung die häſslichen aber bedeutenden Züge des groſsen Florentiners zu energischem Ausdruck bringt. Der

I. Abschnitt enthält Skulpturen von der frühchrist-

lichen Zeit bis zum Ende des Mittelalters. An der Wand rechts ein rundbogig abschliefsender Fenstereinsatz (No. 2) der nach dem Ornament und der Form der Buchstaben (Monogrammkreuz zwischen *a* und *ω*) wohl noch dem 6. Jahrhundert angehört.

Diese und die nächste Wand zeigen neben mehreren, dem 7. und 8. Jahrhundert angehörigen, longobardischen Arbeiten, wie den beiden Sarkophagen No. 3 und 4, dem Thürbogen No. 5, die sich durch die Verwendung des altnordischen Bandornamentes charakterisieren, eine Reihe, wie jene aus dem Venezianischen, namentlich aus Murano und Torcello stammender, frühromanischer Architekturteile und Dekorationsstücke, No. 7—21. Vom 8. bis 13. Jahrhundert entstanden, ist ihnen allen die Verwendung christlich symbolischer Tierbilder in Verbindung mit antikisierendem Pflanzenornament und einer, auf orientalische Gewebe zurückgehenden, symmetrischen Anordnung gemeinsam. — Bemerkenswert ist ein altbyzantinisches Grabrelief, die Berufung des Moses darstellend.

Ueber dem Sarkophag No. 3, eine aus Holz geschnitzte, in der Bemalung und Vergoldung vortrefflich erhaltene Madonna, No. 21 D, die, wie die auf dem Sockel angebrachte Inschrift meldet, im Januar 1199 von dem geistlichen Künstler Presbyter Martinus vollendet wurde. In der strengen Komposition, dem starren Blick der Maria, dem beinahe drohenden Ausdruck des ältlich gebildeten Kindes läfst sich neben dem byzantinischen Schematismus kaum etwas von dem neu erwachenden Naturgefühl der gleichzeitigen italienischen Plastik erkennen.

An der Rückwand die aus Rom stammende kolossale Büste eines Fürsten, die mit der Nachahmung antiker Werke archaischen Stiles in der Ausführung schon individuelle Empfindung verrät, während die Büste einer süditalienischen Fürstin, No. 28, in der Technik der Bohrlöcher und dem Gesichtstypus die von Niccolò Pisano eingeleitete Rückkehr auf spätrömische Vorbilder zeigt und die kleine Büste eines italienischen Edelmanns, No. 32, eines der frühesten Beispiele der auf unmittelbare Naturwahrheit aus-

gehenden italienischen Porträtskulptur ist. Ferner eine Reihe von Werken der für den Aufschwung einer selbständigen italienischen Bildnerei im 13. und 14. Jahrhundert so überaus wichtigen Künstlerfamilie der Pisani. Von dem ältesten, Niccolò, das Lesepult einer Kanzel, No. 22, dessen Aufsenseite die von zwei Engeln in einem Linnen emporgehaltene Halbfigur des Bischofs Buonacorso von Pistoja trägt. Das in der Darstellung verwandte, vielleicht von der Pisaner Domkanzel herstammende Lesepult, No. 24, ist eine Arbeit seines Sohnes Giovanni, des einflufsreichsten Künstlers seiner Zeit, der mit lebendigem Natursinn eine grosse Kraft leidenschaftlichen Ausdruckes verbindet. Ein charakteristisches Werk desselben Meisters ist die grofsartig komponierte und sorgfältig ausgeführte Madonnenstatuette No. 23. Seinem Schüler Andrea Pisano, dessen einziges authentisches Werk die nördliche Bronzethür am Baptisterium zu Florenz ist, kann mit Wahrscheinlichkeit der im Ausdruck mafsvolle, in der Haltung vornehme, aus Holz geschnitzte und bemalte Gekreuzigte, No. 25, zugeschrieben werden. Auf die von französischem Einfluls berührte neapolitanische Kunst weisen die fein bewegten Figürchen eines trauernden Mannes und einer trauernden Frau, No. 29 und 30, während die vergoldete und bemalte Alabasterstatuette der Maria, No. 206, zeigt, wie in Sizilien neben der orientalischen und französischen Kunst, frühpisanische Vorbilder bis in das 15. Jahrhundert mafsgebend blieben.

An dem Pilaster der Fensterwand, No. 37, ein herb naturalistischer, den semitischen Typus stark betonender Kruzifixus eines venezianischen Meisters vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

Zwischen den Säulen eine venezianische Brunnenmündung, No. 162, die in der Anordnung und Behandlung an Säulenkapitäle des Dogenpalastes erinnert.

In dem seit kurzem eingerichteten provisorischen Oberlichtsaal kamen im wesentlichen nur Bronzen und farbige Thonbildwerke zur Aufstellung, für die sich das gleichmäfsig zerstreute Licht dieses Raumes am günstigsten erwies.

Die Wand rechts zeigt in ihrem ersten Abschnitte eine

Reihe farbiger Madonnenbilder in hohem Relief, die ein frisches Lebensgefühl, aber nur mangelhafte Durchbildung aufweisen und verschiedenen florentiner Thonbildnern aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehören. Von dem hervorragendsten derselben, dem Meister der Pellegrinikapelle, stammen die drei obersten Reliefs und eine kleine, im Zwischensaal über dem Sarkophag No. 4 aufgestellte, Marmorstatuette. Aus der gleichen Zeit rühren die von einem sienesischen Meister in der Art des Quercia gearbeiteten zwei Holzstatuen des Gabriel und der Maria, No. 151 und 152, her, denen aber zu ihrer vollen Wirkung die Bemalung, auf die sie berechnet waren, fehlt. Ein alter italienischer Holzrahmen umschliefst mehrere florentinische Plaketten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Auf einem reich verziertem Kalksteinsockel aus Urbania steht die Bronzestatuette des Täufers, No. 38, ein frühes Werk Donatello's, das wohl als Abschluss eines Taufbeckens gedacht war.

Vor dem Wandstreifen die unzieselierte charaktervolle Büste Lodovico's III. von Gonzaga, Herzogs von Mantua und Gatten der Barbara von Brandenburg, die Donatello um 1450 modelliert hat.

Es folgt im zweiten Abschnitt ein Bordbrett mit einigen Bronzen aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. In dem Rahmen darunter eine reiche Sammlung von Plaketten des Paduaners Andrea Riccio, dem wohl auch die mit Ulocrino gezeichneten Stücke angehören. Rechts davon ein malerisches Bronzerelief von Jacopo Sansovino, Christi Himmelfahrt darstellend. Oben ein Stuckrelief der Maria zwischen zwei Heiligen (No. 114), von Luca della Robbia, das nach der Bronzierung zu urteilen wohl als Modell für den Guss diente.

Auf dem Sims des reichen Kamins in graugrünem florentiner Sandstein (Pietra serena), No. 106, einer Arbeit von Verrocchio's Schüler Francesco di Simone, steht die bemalte Stuckbüste eines Rucellai (No. 141) von einem unbekannten florentiner Meister, welche den naiven Naturalismus des Quattrocento verbunden mit einer seltenen

Gröfse der Auffassung erkennen läfst. Vor dem Kamin ein Schrank mit zumeist noch dem 15. Jahrhundert angehörenden Statuetten und Bronzen, unter denen hervorzuheben sind: die lebhaft ausschreitende Figur der Hekate von Bellano, von Bertoldo ein Centaur mit Bacchantin, von Riccio ein Faun mit Ziege, eine Lampe in Form eines männlichen Kopfes, zwei Faunesken und vielleicht die treffliche Statuette einer sitzenden Frau, endlich als Werke der Hochrenaissance die herrliche Figur eines die Hände wie flehend über den Kopf erhebenden Mädchens und die bewegte Figur der Fama.

Das nächste Bordbrett trägt in der Mitte die Bronzestatuette des Herkules von Bertoldo und zu deren Seite den oft wiederholten Reiter und eine Sphinx von Riccio. Darunter in einem Rahmen Plaketten der paduanischen Schule; darüber das Thonrelief einer bacchischen Darstellung von einem Nachfolger des Verrocchio.

Vor dem Wandstreifen die durch äufserste technische Vollendung sich auszeichnende einem unbekannten Italiener vom Ende des 15. Jahrhunderts angehörige Bronzebüste Lodovico's III. von Gonzaga.

In der Mitte des dritten Abschnittes die ausdrucksvolle Bronzebüste des Karmelitergenerals und Dichters G. Spagnuoli, die wohl ebenso wie die ganz gleich behandelte Büste des Mantegna in Mantua von einem Grabmal stammt und wahrscheinlich ein Werk des Gian Marco Cavalli ist. Darüber ein mächtiges, grofs aufgefasstes Terrakottarelief (No. 39 A) von Donatello, mit prachtvoller Bemalung und Vergoldung. Unter den übrigen meist Schülern Donatello's angehörigen Werken ragen besonders mehrere vollrunde Stücke (No. 106 B. D. E.) hervor, mit überaus lebendigen ungeberdigen Kindern, die einem sonst unbekannten aber sehr eigenartigen Meister angehören.

In der Ecke eine trefflich bemalte Thonbüste der heiligen Elisabeth, die trotz der portraitartigen Züge die Stileigentümlichkeit des Antonio Rossellino verrät.

Die *Rückwand* ist zum grofsen Teil von einem altpersischen Teppich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts

bedeckt. Davor steht die Terrakottastatue der thronenden Maria mit dem Kinde, ein Hauptwerk des Florentiners Benedetto da Majano, das an einfacher harmonischer Linienführung bei grossem Reichthum der Bewegungsmotive, an vornehmer Würde in der Haltung der Madonna und an Lebensfrische des Kindeskörpers, endlich in der gut erhaltenen naturalistischen Bemalung auch in Italien kaum seinesgleichen hat. Zu den Seiten, links die energische und wirkungsvolle, aber sehr einfach behandelte Bronzebüste eines Florentiners von einem Künstler aus dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts in der Art des Andrea Ferrucci, rechts die mit grofsem dekorativem Geschick behandelte Bronzebüste des Papstes Gregor XIII (1572—1585) von einem römischen Meister aus der Schule Michelangelo's.

In dem anstofsenden Abschnitt der *Wand links* das grofse Rundrelief der Anbetung des Kindes, No. 64, von Antonio Rossellino; es ist das eigenhändige Modell des Meisters für das Marmorwerk im Museo nazionale zu Florenz, das es aber durch die gröfsere Frische der Behandlung weit hinter sich läfst. Links davon von demselben Meister ein naturalistisch behandeltes Relief der Maria mit dem frierenden Kind, No. 65, während das anmutige Madonnenrelief rechts, No. 75, Eigentümlichkeiten zeigt, die an die Frühzeit des Verrocchio gemahnen. Das Terrakottarelief No. 87, in der Mitte unten, zeigt die Vision Innocenz III., dem im Traume der die wankende Laterankirche mit seinen Schultern stützende hl. Franz erscheint. Es ist ein nicht zur Verwendung gekommenes Modell von Benedetto da Majano für seine berühmte Kanzel in S. Croce zu Florenz. Von demselben die trefflich bemalte Thonbüste No. 85, die die durchgeistigten Züge des Filippo Strozzi, des Erbauers des Palazzo Strozzi in Florenz in meisterhafter Weise wiedergiebt. Die zweite Thonbüste, No. 191, stellt ein Mitglied der bolognesischen Familie Pepoli vor und rührt vermutlich von dem hauptsächlich als Maler thätigen Francesco Francia her. Durch besonders künstlerische, an die Farbenstimmung Baldovinetti's erinnernde Bemalung ragt das flache Stuckrelief No. 71 von Antonio Rossellino hervor.

Die Mitte des nächsten Abschnittes nimmt ein grosíer Kamin, No. 233, ein; er besteht aus dem in Venedig viel verarbeiteten istrischen Kalkstein und verräth in seinem reichen Groteskenschmuck die Formgebung der Schule Jacopo Sansovino's. Auf dem Kamin die bemalte Thonbüste einer Marchesa Ginori aus dem Jahre 1598 und mehrere, diesem und dem folgenden Jahrhundert angehörende, italienische Bronzen. Der gleichen Zeit entstammen die in dem Schrank untergebrachten Plaketten und Bronzen; hervorzuheben sind: von Riccio ein Wasserträger und zwei knieende Männer mit Füllhörnern zur Aufnahme von Tinte; die Tugend das Laster überwindend, vergoldet, in der schlanken, graziösen Bildung an Benvenuto Cellini erinnernd, dem vielleicht auch die reizende schlafende Nymphe angehört; vier kleine Apostelfigürchen, Abgüsse von Wachsmodellen, wohl von Jacopo Sansovino.

Das Bordbrett rechts trägt einige grössere Bronzen dieser Zeit, unter denen der Raub der Sabinerinnen von Giov. da Bologna und der Merkur des Elia Candido besonders zu nennen sind. Auf dem Bordbrett links das kleine Thonmodell zu dem Sieg der Tugend von Gio. da Bologna im Museo nazionale zu Florenz, während die Statuette der Madonna nur eine alte Kopie nach dem Werke Michelangelo's in der mediziäischen Kapelle ist.

Der letzte Abschnitt enthält nur aus der Werkstatt der Robbia stammende Arbeiten, darunter mehrere farbige Stuckreliefs die auf den alten Luca zurückgehen. Ein eigenhändiges Werk desselben und von grossem Reiz in der Komposition ist das unbemalte und unglasierte Thonrelief mit der von Engeln umgebenen Maria, die mit dem Kinde scherzt, ein Motiv, das von dem Meister mit Vorliebe wiederholt wurde. Dem Andrea della Robbia gehört wahrscheinlich die reizende, wohl die hl. Dorothea darstellende Mädchenfigur aus bemaltem Thon.

In der Ecke die Büste der in himmlischer Seligkeit strahlenden Katharina von Siena, auf einem Sockel, dessen skizzenhaft behandelter Puttenfries deutlich die Hand des Benedetto da Majano verräth.

Die schmale *Wand neben der Thüre* zeigt mehrere auf Donatello zurückgehende Arbeiten, wie das Thonrelief Nr. 43 und die in dem Rahmen eingeschlossenen Plaketten. Dem nur in seiner frühesten Zeit von Donatello abhängigen Florentiner Agostino di Duccio gehört ein zartes Flachrelief in bemaltem Stuck, Nr. 59.

Die deutschen Originalskulpturen befinden sich in einem von dem Saal XI des neuen Museums abgetrennten Raume, s. IX. Deutsche Bildwerke.

III.

MÜNZ-KABINET.

Das Königliche Münz-Kabinet. Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schautischen ausgelegten Auswahl von Dr. Julius Friedländer, Direktor, und Dr. Alfred von Sallet, Direktorial-Assistent des Königl. Münz-Kabinets. Mit 11 Tafeln. Zweite Auflage. Berlin, 1877, mit Nachtrag von 1882. Gebd. Preis 5 Mark.

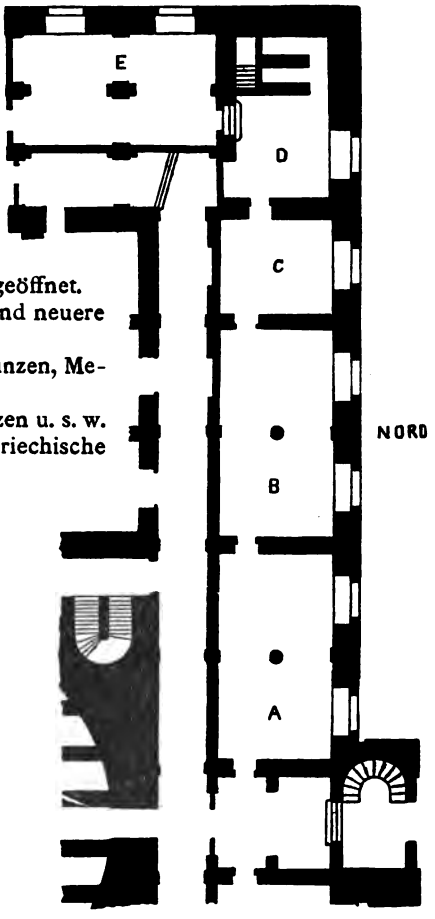
Dasselbe. Kleine Ausgabe. Zweite Auflage. 1890. Preis 50 Pfennig.

Beschreibung der antiken Münzen. Band I (Chersonesus Taurica, Thracien u. s. w., von A. v. Sallet), mit 8 Tafeln und 63 Textabbildungen. 1888. Gebd. 25 Mark.

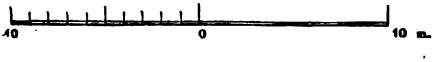
Dasselbe. Band II (Paeonien, Macedonien und die Könige bis Perdiccas III., von A. v. Sallet), mit 8 Tafeln und 70 Textabbildungen. 1889. Gebd. 20 Mark.

Dasselbe. Band III (Abt. I: Italien, bis Calabrien, von H. Dressel) mit 4 Doppeltafeln, 14 einfachen Tafeln und 89 Textabbildungen. 1894. Gebd. 27 Mark 50 Pf.

WEST



A. Dem Publikum geöffnet.
B. Mittelalterliche und neuere Münzen.
C. Orientalische Münzen, Medaillen.
D. Kopien von Münzen u. s. w.
E. Römische und griechische Münzen.



Geschichte.

Das Münz-Kabinet, die älteste Abteilung des Museums, ist einigen Nachrichten zufolge schon im XVI. Jahrhundert vom Kurfürsten Joachim II. angelegt worden, sein eigentlicher Begründer ist der Grofse Kurfürst, welcher persönlichen Anteil an diesen Schätzen nahm und am Schlusse seiner Regierung auch die schöne Münz-Sammlung des ausgestorbenen pfälzischen Kurhauses erbte. Unter seinem Sohn, dem König Friedrich I., der ebenfalls die Sammlung bedeutend vermehrte, wurde sie von dem gelehrten Lorenz Beger in mehreren prachtvoll ausgestatteten Folianten beschrieben. Unter König Friedrich Wilhelm I. erlitt die Sammlung einige nicht sehr bedeutende Verluste, wenige Erwerbungen wurden unter Friedrich dem Grofsen gemacht. König Friedrich Wilhelm III. vereinigte sämtliche an verschiedenen Orten zerstreute Teile und überwies das Ganze mit den anderen wissenschaftlichen und Kunst-Sammlungen, welche bis dahin dem Königl. Hause gehört hatten, dem Staate. Doch erst seit dem Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde die Sammlung in wissenschaftlichem Sinn verwaltet und systematisch vermehrt; noch mehr in neuester Zeit durch die Erwerbung einiger der berühmtesten Privat-Sammlungen von Münzen und Medaillen aller Zeiten und Länder, namentlich der Sammlungen der Herren von Rauch, B. Friedlaender, General Fox, Graf Tyskiewicz, Graf Prokesch, Oberst Guthrie, Kapitain Sandes, Dr. Grote, H. Dannenberg. Jetzt ist das Königl. Münz-Kabinet zu einem der bedeutendsten der Welt angewachsen und reiht sich den grofsen Sammlungen von London und Paris an. Am 1. Januar 1882 waren 57 000 griechische, (1500 goldene, 51 200 silberne), 33 000 römische

(1800 goldene, 15 000 silberne, über 86 000 mittelalterliche und neuere Münzen und Metaillen (5200 goldene, 67 500 silberne), 22 500 orientalische (2000 goldene, 10 000 silberne) vorhanden. Die Zahl beträgt also ungefähr 200 000.

Seit 1840 hat sich die Gesamtzahl der Sammlung verdoppelt, die der antiken verdreifacht, die der griechischen — der wissenschaftlich wie künstlerisch wichtigsten Abteilung fast verachtfacht.

Übersicht und Anordnung.

Die Münzen, deren Gesamtzahl vorstehend angegeben wurde, sind in fünf Zimmern in 50 Schränken aufbewahrt und nach folgenden Systemen geordnet:

Die antiken Münzen nach dem von Pellerin zuerst eingeführten, von Eckhel verbesserten geographischen System; dasselbe beginnt mit dem Westen Europas, schreitet dann über Griechenland nach Asien fort und kehrt über die Nordländer Afrikas nach dem Westen zurück. Die Reihenfolge ist demnach: Hispanien, Gallien, Britannien, Germanien, Italien, die Donauländer bis zum schwarzen Meere, Thracien, Macedonien, Hellas, die hellenischen Inseln, Kleinasien, Syrien, Persien, Baktrien, Aegypten und die Küstenländer Nordafrikas. Innerhalb jedes Landes folgen die Städte alphabetisch, den Münzen der Länder schliefsen sich die der Könige in chronologischer Reihe an, und jedem Lande folgen die ihm nächstgelegenen Inseln. Die unter den römischen Kaisern in vielen griechischen Städten geprägten Münzen liegen bei den autonomen dieser Städte. Die durch Schönheit und Reichtum besonders ausgezeichneten Reihen sind Unteritalien, Sicilien und der Norden Griechenlands, Thracien und Macedonien.

Eine eigene Abteilung bildet das Aes grave, grofse gegossene Kupferstücke, das älteste Geld in Rom und im nicht hellenischen Italien. Die römischen Münzen teilen sich in die der Republik und der Kaiser. Abweichend von Eckhels System sind in unserer Sammlung von Arcadius und Honorius an die Münzen der westlichen und östlichen

Reichshälfte getrennt worden. Denen der östlichen schliefsen sich die byzantinischen bis zur Eroberung von Konstantinopel an. Die Sammlung römischer Münzen ist sowohl, was ganze Reihen, als was einzelne Prachtstücke, wie Medaillons anlangt, jetzt eine der vollständigsten.

Die Münzen des Mittelalters und der neueren Zeit sind unlängst nach folgendem System neu geordnet worden: die erste Abteilung bilden die Münzen der Staaten, welche unmittelbar aus der Völkerwanderung hervorgingen, der Ostgothen, Westgothen, Vandalen und Longobarden. Die zweite enthält die Münzen der Merovinger und Karolinger. Das merovingische Reich griff bekanntlich weit über die Grenzen Frankreichs hinaus, es prägte in Dorestadt, Mainz und Sitten. Also kann man die Münzen nicht sämtlich zu den französischen rechnen, aber vereinigt müssen sie werden, denn nur so geben sie, und noch mehr die der Karolinger, ein Bild dieser mächtigen Reiche. Die Karolingischen Münzen sind unter sich in deutsche, französische, aquitanische und italienische gesondert; in jeder dieser vier Unterabteilungen folgen die Städte alphabetisch, bei jeder Stadt die Münzen der Könige und Kaiser chronologisch. Mit der dritten Abteilung beginnen die einzelnen Staaten und zwar nach den Nationalitäten geordnet, zuerst die germanischen, dann die romanischen, endlich die slavischen und Ungarn. Unter den germanischen beginnt Deutschland. Den in besonderer Vollständigkeit vertretenen, viele Unica und Prachtstücke ersten Ranges enthaltenden Münzen der brandenburgisch-preufsischen Fürsten folgen die Provinzen von Osten nach Westen. Die Provinzen lassen sich nicht gleichmäfsig ordnen; während z. B. die Mark Brandenburg fast immer ein Ganzes gewesen ist, also hier die Städtemünzen eine alphabetische Reihe bilden, liegen dagegen in Schlesien zuerst die Münzen der grofsen piastischen Fürstentümer, und dann erst die der Städte. Ebenso beginnen in der Rheinprovinz die drei grofsen Staaten, aus welchen sie besteht: Kur-Köln, Kur-Trier und Jülich-Kleve-Berg, und dann erst folgen die Dynasten und Städte. Nach dem preufsischen Staat kommen die anderen norddeutschen, von Osten beginnend und

dann von Westen nach Osten zurückkehrend die süddeutschen, so dass die deutschen Länder Oesterreichs den Beschluſs machen. Jeder Staat ist für sich gleich Preuſsen geordnet. In Oesterreich sind zwischen den Landesherren und den Städten die Reichsfürsten eingeschaltet, welche ohne Souveränität das Münzrecht besassen. Elsaſs, Lothringen, Luxemburg und Limburg, deutsche Länder, in denen nur deutsche Fürsten und deutsche Reichsstädte geprägt haben, gehören aus historischen Gründen in einer Münzsammlung um so mehr zu Deutschland, als sie gleichzeitig mit der Entfremdung vom deutschen Reich ihre Prägerechte verloren hatten. Nach Deutschland kommen die übrigen germanischen oder überwiegend germanischen Staaten: die Schweiz, die Niederlande, England und Skandinavien. Die vierte Abteilung umfaſst die romanischen Staaten; Italien beginnt als das im Mittelalter wichtigste und numismatisch reichste Land. Von Norden hinabsteigend das Savoyische Reich, die Lombardei, Venetien, die Herzogtümer Toscana, Rom und das Patrimonium, Romagna und die Marken, endlich Neapel, Sicilien und Malta. Die fünfte Abteilung enthält die slavischen Länder und Ungarn, also Polen mit Littauen, Galizien und Krakau, Russland, Ungarn und Siebenbürgen, Slavonien, Dalmatien, Serbien, Albanien, Rumänien. Griechenland mit den Mittelaltermünzen der fränkischen Fürsten von Athen und Achaia, Chios, Lesbos, Rhodos und mit den Kreuzfahrermünzen, bildet den Schluſs. In der sechsten Abteilung sind die überseeischen Kolonialmünzen nach den Weltteilen vereinigt, und in jedem Weltteil die Kolonieen jeder Nation. Die siebente Abteilung umfaſst die orientalischen Münzen, die achte die Medaillen auf Privatpersonen. Diese letzte Abteilung des Münz-Kabinets ist reich und schön; sie enthält eine Fülle der herrlichsten Erzeugnisse der italienischen Renaissance des XI. und XII. Jahrhunderts, sowie vorzügliche Werke der deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts.

Die Untersuchungen über die Münzsysteme des Altertums sind noch keineswegs zum Abschluss gelangt und manche Resultate, welche als sicher betrachtet werden und

auf die man weitere Vermutungen gründete, haben sich als nichtig und haltlos erwiesen. Für den Beschauer einer Auswahl antiker Münzen, welche hier nicht als merkantile Ware, sondern als Kunstwerke und geschichtlich wichtige Altertümer ausgestellt sind, sind daher detaillierte metrologische Auseinandersetzungen weder wertvoll noch nützlich; es mag genügen, einen kurzen Überblick über die häufigsten antiken Münzsorten zu geben.

Die Münzeinheit der Griechen war die Drachme, je nach den Gegenden und der Zeit von verschiedenem Wert. Die sogenannte attische Drachme, nach einem in Euboea, Athen, Sicilien, Unteritalien, teilweise Macedonien, Thracien u. s. w. üblichen Fusse ausgeprägt, wiegt etwa $4_{,3}$ Gramm, besonders häufig ist das Vierdrachmenstück, Tetradrachmon, namentlich in Athen und Sicilien, wo bisweilen schwere Stücke von etwa $17_{,9}$ Gramm vorkommen; auch unser ausgelegtes äufserst seltenes Stück von Dephi (No. 65a) wiegt rund 18 Gramm. Alexander der Grofse und fast alle Diadochen prägten nach dem sogenannten attischen Fufs, namentlich zahlreich Vierdrachmenstücke, die in späterer Zeit im Gewicht und Metallgehalt immer schlechter und geringer werden. Die Goldmünzen, Stater und dessen Abteilungen, sind in Athen selten, desto häufiger werden sie von Philipp von Macedonien und seinem Sohne Alexander ausgeprägt (Gewicht etwa $8_{,6}$ Grm.); eine ebenfalls sehr verbreitete Goldmünze des Altertums ist der sogenannte Dareikos der persischen Könige (etwa $8_{,3}$ Grm.).

Auf der Insel Aegina — wo der Sage nach König Pheidon die Münzprägung erfand, war ein schwerer, weitverbreiteter Münzfufs üblich, dessen sehr häufiges Didrachmon mit Schildkröte und vertieftem Viereck (man hat die Stücke bis etwa $13_{,7}$ Grm.) für die früheste griechische Prägung besonders charakteristisch ist. Eine ebenfalls weit verbreitete Münzsorte des Altertums war das korinthische Didrachmon (auch vielfach, wie die Goldmünze, „Stater" genannt), von Korinth und dessen zahlreichen verbündeten Kolonieen, darunter auch Syrakus, geprägt (Gewicht etwa $8_{,5}$ Grm.) mit Pallaskopf und Pegasus.

In Kleinasien, wo sehr früh Goldmünzen vorkommen (s. z. B. die sogenannten lydischen Goldstücke (No. 766—799), ist besonders häufig das aus Electrum (Mischung von Gold und Silber) geprägte Doppelstaterenstück (Kyzikener) im Gewicht von etwa 16 Grm., und dessen Sechstel.

Die mittelitalischen Staaten hatten zuerst grofse gegossene Kupferstücke als Geld, bisweilen kommen ganz unförmliche, ihrem Gewicht nach unerklärliche backsteinförmige Stücke vor. Alle diese mittelitalischen und römischen viereckigen Münzen sind von grofser Seltenheit.

Die ältesten runden gegossenen Kupfermünzen Roms, der As und seine Teile, sind im Gewicht mehrfach reduziert worden. Die ältesten Asse wiegen etwa 300 Gramm, gegen Ende des zweiten Punischen Krieges betrug ihr Gewichte $^1/_2$ des ursprünglichen, später $^1/_6$, $^1/_{12}$, $^1/_{24}$; das Kupfergeld war nur noch Scheidemünze, denn seit 268 wurden Silbermünzen von $^1/_{84}$ Pfund geprägt; der Denar galt 10 Asses, der Quinar 5, der Sestertius $1^1/_2$. Dieser wurde allgemeine Rechnungsmünze, obwohl sehr selten ausgeprägt.

Unter Nero war der Denar noch $^1/_{96}$ Pfund; allmählich verlor er den Wert, namentlich auch durch Verschlechterung des Silbers, ja er wurde zuletzt eine Kupfermünze. Diokletian stellte den alten Denar von reinem Silber als $^1/_{96}$ des Pfundes wieder her und schrieb die Wertzahl XCVI darauf.

Gold wurde in Rom seit dem zweiten Punischen Kriege geprägt, aber zuerst selten; seit Augustus häufiger, 40 Goldstücke aus dem Pfunde. Allmählich verloren auch die Goldstücke an Gewicht, Diokletian stellte auch hierin die Ordnung wieder her, er prägte 60 aus dem Pfund und setzte Ξ, das griechische Zahlzeichen 60, darauf; spätere Keiser prägten 72 aus dem Pfunde und setzten LXXII und *O B*, das griechische Zahlzeichen 72, darauf.

Ausgelegte Münzen.

Eine Anzahl der schönsten und interessantesten Münzen aller Zeiten und Länder, mehr als 2000 Stück, sind auf Schautischen ausgelegt.

Diese Auswahl beginnt (A) mit Hellas, dessen Inseln und die kleinasiatischen Küsten, zuerst (I) die Anfänge der griechischen Münzprägung, wohl bis ins VII. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichend. Besonders wichtig sind die uralten Stücke von Aegina (1—3); charakteristisch für diese älteste Prägung ist die kugelige Form und ein meist roher vertiefter Einschlag auf der Rückseite, oft vielfach geteilt.

Es folgen (II) die altertümlichen bis etwa zum Jahre 400 v. Chr. reichenden Münzen, welche auf jeder Seite ein Bild, oft schon in vollendeter Kunst zeigen; hierher gehören die Rheien der athenischen Münzen (54—65) darunter das äufserst seltene Zehndrachmenstück. Eine nicht sehr alte durch mannigfaltige oft schöne mythologische Darstellungen ausgezeichnete Reihe bilden die kleinasiatischen Goldstücke; meist sind die prägenden Städte unerkennbar, da Aufschriften fehlen. Die Münzen des vollkommenden Stils (III) 123—261) bieten die grofsartigsten Leistungen der antiken Stempelschneidekunst, die von den bedeutendsten Werken der griechischen Plastik nicht übertroffen werden. Als besonders schön verdienen Erwähnung die Münzen von Elis 132—143 und die durch Epaminondas' Unternehmungen veranlafsten peloponnesischen Prägungen von Messene (144) Arkadia (152), Pheneos (153), Stymphalos (154). Auch 126 von Korinth mit dem Bellerophon und der Chimaera auf der Rückseite ist vortrefflich. Einige Münzen der Epoche der gesunkenen Kunst (IV) 262—277 schliefsen die Reihe der Gepräge von Hellas.

Es folgt (B) der Norden Griechenlands, welcher eine eigentümliche zuerst kräftige energische, dann die höchste Schönheit und Grofsartigkeit erreichende Kunstentwicklung darbietet. Hervorragend durch archäologischen Wert ist die uralte Silbermünze von Aenea in Macedonien (285 B) mit der Flucht des Aeneas von Troja, wohl die älteste Darstellung aus dem troischen Sagenkreise. Die Anfänge der Prägung und die alten Münzen von Thracien und Macedonien zeigen uns in den Reihen von Aenus und Thasus (307—315) schon Beispiele grosser Schönheit; die Appollköpfe von Amphipolis und auf den Münzen des chalcidischen Bundes

(beide wohl etwa 370—360 v. Chr.) gehören zum Schönsten, was uns von antiken Denkmälern überhaupt erhalten ist (325—330.) — Es folgen (IV) die Münzen der macedonischen Könige, die Diadochen und einige kleinasiatische Königreiche, auch die Parther. Die macedonischen beginnen mit Alexander I. († 454 v. Chr.) Alexander des Grofsen erste Nachfolger begannen ihr Bildnis auf die Münzen zu setzen. Unter den Münzen der Diadochen sind besonders reiche wichtige Reihen die der syrischen und der ägyptischen Könige. Die letzten Ausläufer der griechischen Kultur im fernen Osten sind die baktrisch-indischen Königsmünzen.

Die dritte Hauptabteilung (C) bildet Sicilien und Grofsgriechenland, wo eine der reichsten Prägungen des griechischen Altertums sich entwickelte. Die uralte Prägung beginnt in Unteritalien mit den eigentümlichen, auf einer Seite erhabenen, auf der andern vertieften, sogenannten Incuci. Unter den altertümlichen Stücken ist besonders merkwürdig das Dekadrachmon von Syrakus aus der Zeit der ersten hieronischen Dynastie (No. 550), um 478 v. Chr. geprägt.

Unter den Münzen des vollkommenen Stils stehen die herrlichen syrakusanischen Dekadrachmen mit den schönen weiblichen Köpfen obenan (No. 598—604), um 400 v. Chr. geprägt; auch einige Münzen Grossgriechenlands sind von hoher Schönheit (No. 723—776) und besonders die Goldmünze von Tarent mit dem kleinen Taras, welcher seinen Vater Poseidon anfleht. Merkwürdig sind die Denare aus dem italienischen Bundesgenossenkrieg (777—781).

Einige etruskische und die Münzen barbarischer Völker (Kelten, Keltiberier u. a.) schliefsen diese Abteilung.

Die vierte Hauptabteilung (D) bilden die Münzen der persischen und semitischen Völker; hervorzuheben sind darunter die Sassaniden, die Sekel der Juden unter Simon Maccabäus (No. 818), die Silbermünze aus dem letzten Befreiungskampfe der Juden zur Zeit Hadrians (No. 820), die schönen von den Karthagern in Sicilien geprägten Stücke.

Endlich folgen (als Abtheilung E) einige in griechischen Städten unter den römischen Kaisern geprägte Münzen, unter denen No. 862 und 863 den Zeus des Phidias darstellen,

No. 885 sich auf die Sintflut bezieht, der Name Noah's *(NΩE)* steht darauf.

Die römischen Münzen (F) beginnen mit den grofsen gegossenen Kupferstücken Roms und der Rom benachbarten Länder, dem sog. Aes grave (No. 890—923). Auch einige Münzen der Republik folgen; die Kaisermünzen, mit Cäsar beginnend, welcher in seinem letzten Lebensjahre 44 v. Chr. seinen Kopf auf die Münzen setzte, (No. 953). Merkwürdig ist der Denar des Brutus mit seinem Kopf, dem Datum der Ermordung Cäsars und zwei Dolchen neben der Freiheitsmütze. An die lange Reihe der Kaisermünzen schliefsen sich einige grofse Stücke, die nicht Geld, sondern Medaillen im modernen Sinne waren; besonders ausgezeichnet ist das des Antonius Pius, ein Unicum, eines der gröfsten Bronzemedaillons des Altertums. Die grofsen Goldmedaillons aus später Zeit dienten als Ehrenzeichen.

Unter G folgt eine Auswahl mittelalterlicher und neuerer Münzen, beginnend mit denen der Vandalen, Ostgothen und den anderen aus der Zeit der Völkerwanderung, dann historisch merkwürdige Münzen, zuletzt eine Reihe brandenburgisch preufsischer Münzen und Medaillen (No. 1217—1263), mit den merkwürdigen Stücken des Heinrich (Pribislav) von Brandenburg und des Jaczo von Köpenick (No. 1218—1222) aus dem 12. Jahrhundert beginnend.

Den Schlufs der Auswahl bilden zahlreiche deutsche Medaillen des XVI. und italienische des XV. und XVI. Jahrh. Unter den deutschen glänzt durch höchste Anmut und Schönheit der weibliche Kopf von Dürer aus dem Jahre 1508 (No. 1265). Auch die im edelsten Stil der deutschen Renaissance gearbeiteten Silbermedaillen der pfälzischen Fürsten, der Erbauer des Heidelberger Schlosses, zeichnen sich durch geistvolle Bildnisse und vollkommene Ausführung aus (No. 1281 u. f.) Zwei Tafeln enthalten deutsche, meist in Holz oder Kelheimer Stein geschnittene Modelle für den Gufs, bewunderungswürdige Kunstwerke.

Die grofsartigen Werke der italienischen Künstler sind in Bronze gegossen und oft ciselirt. Vittore Pisano aus Verona war der erste, der solche Medaillons machte. Von

ihm sind No. 1341 der vorletzte byzantinische Kaiser Johann VIII., in Pisa oder Florenz modelliert; No. 1342 Alphons I. von Neapel, auf Kehrseite ein Adler, der den Geiern die Beute überläfst; No. 1345 des Künstlers Bildnis; 1344 ist ein Muster der vollkommensten Ciselirung. Aus etwas späterer Zeit sind die Arbeiten des Sperandio No. 1347, der Medaillon Mohameds II., des Eroberers von Konstantinopel, von Constantius, No. 1350 der ältere Philipp Strozzi, No. 1356 Vecchietti, beide von nicht genannten Künstlern. Abweichend im Stil sind No. 1348 und die Werke des Venetianers Boldu. Dem Schlusse des Jahrhunderts angehörig No. 1351 Alexander VI. und No. 1355 seine Tochter Lucrezia Borgia. No. 1358 und 1359 sind von Cellini gute aber vom Künstler selbst überschätzte Arbeiten. Von der jetzt dem Münz-Kabinet überwiesenen reichen Sammlung alter Siegelstempel ist eine Auswahl von zweiundzwanzig besonders interessanten und schönen derartigen Stempeln des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts ausgestellt, welche mit dem Silbersiegel des Herzogs Mestwin von Pommern († 1220) in der Nähe von Schwetz, einst einem Hauptsitze der pommerschen Herzöge, ausgegraben, beginnt. Unter den übrigen Stempeln zeichnen sich die grofsen silbernen Stücke der Universität Erfurt (XV. Jahrhundert), von Andernach (um 1300), die Silberstempel der Stadt Brandenburg (Neustadt, XV. Jahrhundert) und von der Universität Wittenberg (wohl von 1502), die Stempel von Trier und Halberstadt, das eines wohl nach der Mark Brandenburg gehörenden „Henneke Wendes“ mit dem redenden Wappen eines wendischen Kriegers (IV. Jahrhundert) und das schöne vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verliehene Siegel des Berliner Kapitels der Kirche zu St. Maria und Magdalena (Mitte des XVI. Jahrh.) aus.

IV.

GEMÄLDE-GALERIE.

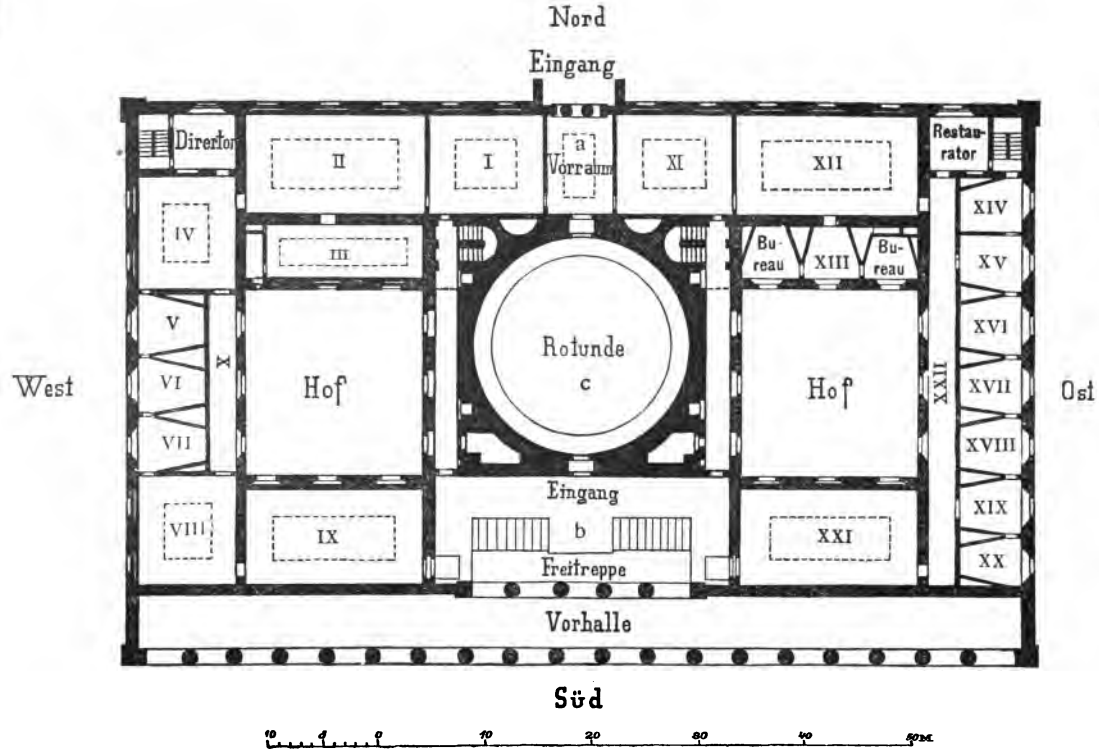
Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Dritte Auflage, Berlin, W. Spemann, 1891. Preis 1 Mark.

Dasselbe mit 60 Lichtdrucktafeln. Gebd. Preis 12 Mark.

Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen und der an andere Museen abgegebenen Gemälde. Berlin, W. Spemann, 1886. Preis 4 Mark.

Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der General-Verwaltung. Erster Band. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. Erschienen sind seit 1888 acht Lieferungen. Preis per Lieferung 30 Mark.

Der Kupferstich von Fr. Lippmann, Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Berlin, W. Spemann, 1893. Preis geh. 2 Mark 50 Pf., geb. 3 Mark.


Nord
Eingang
Direction
II
I
a
Vorraum
XI
XII
Restaurator
IV
III
Bu-
reau
XIII
Bu-
reau
XIV
XV
XVI
XVII
XVIII
XIX
XX
V
VI
VII
X
Rotunde
c
Hof
Hof
XXII
West
Ost
Eingang
b
VIII
IX
XXI
Freitreppe
Vorhalle
Süd
10 0 10 20 30 40 50m

I.

Geschichte der Sammlung.

Die Berliner Gemälde-Sammlung ist unter den gröfseren Galerien des Kontinents die jüngste. Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Grofse Kurfürst, sowie die Könige Friedrich I. und Friedrich der Grofse, teils durch Einzelkäufe, teils durch Erbschaft eine nicht unerhebliche Anzahl hervorragender Werke von älteren Meistern allmählich erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt. Allein den Plan einer Galeriebildung faſste und verwirklichte erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener Gemälde zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte.

Diese Sammlungen waren die Galerie Giustiniani (gegründet zu Ende des XVI. Jahrh.), welche 1815 zu Paris, und die zu Berlin befindliche Sammlung des englischen Kaufmanns Solly, welche 1821 erworben wurde. Beide bedurften gleichfalls der Sichtung. Aus der an 3000 Gemälde zählenden Sammlung Solly wurden 677, von den 157 Bildern Giustiniani 73 für die neue Galerie bestimmt; die schon 1820 in Aussicht genommene, aber erst 1829 bewirkte Auswahl aus den K. Schlössern umfaſste etwa 350 Stücke. Dazu kamen noch 111 in den Jahren 1820—1830 gemachte einzelne Erwerbungen, von denen Fr. von Rumohr einen Teil in Italien vermittelt hatte. Im ganzen enthielt die so gebildete Sammlung etwa 1200 Gemälde.

Ihrem Inhalte nach ergänzten sich diese verschiedenen Sammlungen zu einem lehrreichen Gesamtbilde der geschichtlichen Entwickelung der Malerei. Die Galerie Solly enthielt, neben einigen guten Meistern des Trecento, die verschiedenen italienischen Schulen des XV. Jahrh. in ganz ungewöhnlichem Umfang, vertrat daher in seltener Weise diese so bedeutenden Epochen der italienischen Malerei,

während sie aus der Blütezeit derselben, dem XVI. Jahrh., nur eine Reihe von Meistern zweiten und dritten Ranges aufzuweisen hatte; aus der altniederländischen Schule besafs sie das Hauptwerk der Gebrüder van Eyck, sowie einzelne Werke von Nachfolgern derselben; eine Reihe charakteristischer Werke aus den verschiedenen deutschen Schulen; endlich aus der vlämischen und holländischen Schule des XVII. Jahrhunderts eine Anzahl kleiner Meister und einzelne bedeutendere Stücke. Die Auswahl der Sammlung Giustiniani ergab eine Folge guter Werke von den italienischen Naturalisten und Akademikern des XVII. Jahrh. Die K. Schlösser lieferten einige auserlesene Werke bedeutender italienischer Meister vom XVI. bis XVIII. Jahrh.; einige Bilder aus der französischen Schule, aus der deutschen Werke von L. Cranach; inbesondere aber eine Anzahl vorzüglicher Arbeiten der vlämischen und holländischen Malerei des XVII. Jahrh. Unter den einzelnen Erwerbungen waren mehrere ausgezeichnete Bilder aus verschiedenen Schulen; namentlich zwei Gemälde von Raphael und eine Reihe von Werken der italienischen Malerei, welche den Bestand der Sammlung Solly zu ergänzen vermochten.

Die so gebildete, 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnete Gemälde-Galerie hatte ihren besonderen Charakter, der ihr neben den grofsen europäischen Sammlungen ihren Wert und eine selbständige Bedeutung sicherte. Sie erwies sich im eigentlichen Sinne des Wortes als eine his orische Sammlung, d. h. als eine solche, die von der Geschichte der Malerei, ihrem Verlauf in den verschiedenen Schulen und Epochen, ein deutliches Bild zu geben vermag. Keine andere Sammlung, die gleichfalls erst im XIX. Jahrh. gebildete National Gallery zu London ausgenommen, zeigt eine solche Mannigfaltigkeit der Schulen.

Dafür fehlte es ihr andererseits an jener Fülle von Meisterwerken aus den besten Epochen, wie ihn die grofsen Galerien von Paris, Florenz, Wien, Dresden, Petersburg und Madrid aufzuweisen haben. Diese Lücken auszufüllen war die Galerie-Verwaltung von Anfang an eifrig bemüht; allein bei beschränkten Mitteln und der Seltenheit der grofsen

Meisterwerke, konnte zunächst die Zahl solcher Erwerbungen nur klein sein. Unter diesen stehen die Madonna del Duca di Terranuova von Raphael, der H. Antonius von Murillo, die Altarbilder von Andrea del Sarto und Moretto obenan. Andrerseits konnten die niederländische Schule des XV. Jahrh. sowie die holländischen Kleinmeister mit einer Anzahl ausgewählter Stücke bereichert werden. — Dagegen ermöglichten seit dem Jahre 1873 reichlichere Mittel gröfsere Erwerbungen nach den verschiedensten Seiten. Von eingreifender Bedeutung war der im Jahre 1874 gemachte Ankauf der Sammlung des Herrn Barth. Suermondt in Aachen, der besten Privat-Galerie Deutschlands. Sie führte eine Reihe der immer noch mäfsig vertretenen holländischen Meister, sowie einige Meisterwerke der altniederländischen, deutschen und spanischen Schule der Galerie zu. Zudem gelang es in den letzten Jahren einige ganz hervorragende Gemälde für die Sammlung zu gewinnen, von denen hier insbesondere vier neue Rembrandt, die Andromeda und das Bacchanal von Rubens, die grofse Waldlandschaft von Jacob Ruysdael, ein Madonnenbild von Lucas van Leyden, drei Bildnisse und die Madonna mit dem Zeisig von Dürer, das jüngste Gericht von Fiesole, die Madonna mit Heiligen von Carlo Crivelli, die männlichen Bildnisse von Giorgione und Signorelli, die junge Römerin von Sebastiano del Piombo und das Frauenbildnis von Velazquez genannt sein mögen.

Von dem Vorraum (Plan a) scheidet sich nun die Galerie in zwei symmetrische Hauptteile, entsprechend der systematischen Anordnung der Gemälde in zwei Hauptgruppen: die nach Westen gelegene Hälfte (Räume I—X) umfafst die romanischen Schulen (d. h. die italienische, spanische und französische), die östliche Hälfte dagegen (Räume XI—XXII) die germanischen Schulen (d. h. die deutsche, holländische und vlämische). Auf beiden Seiten ist dann wieder die chronologische Folge innerhalb der Schulen möglichst eingehalten. — Gleichzeitig wurde eine nicht geringe Anzahl von Bildern ausgeschieden, um alle für die hiesige Sammlung irgend entbehrlichen Stücke Provinzial-Museen zuzuwenden (es sind 1884 ca. 500 Bilder zur Verteilung gelangt).

II.

Überblick über die verschiedenen Schulen und deren Hauptwerke.

Die Galerie enthält Denkmäler der Malerei in ihrer Entwickelung von der zweiten Hälfte des Mittelalters bis zum Ausgang des XVIII. Jahrh., und zwar nur Werke der Tafelmalerei (auf Holz oder Leinwand), welche sich in ihrem technischen Verfahren, sowohl in den Darstellungsmitteln als in der Behandlungsweise, von der Handschriften- (Miniatur) wie auch von der Wandmalerei*), wesentlich unterscheidet. Einzelne Ausnahmen, in denen für die Miniatur oder das Wandgemälde dieselbe technische Methode angewendet wurde wie für das Tafelbild, können hier aufser Betracht bleiben. Die Miniatur- wie die Wandmalerei gehen der Tafelmalerei voraus und kommen daher früher zur Entwickelung.

Im früheren Mittelalter bediente sich die Wandmalerei öfters der Leimfarbe, welche auf die mit heifsem Leim getränkte Mauerfläche aufgetragen wurde, bisweilen wohl auch des Temperaverfahrens (s. weiter unten). Zumeist aber wurde der sorgfältig geglättete und getrocknete Bewurf mit Kalkwasser wieder angefeuchtet, darauf die Zeichnung gebracht und nun die Malerei mit Farben, die mit Wasser angerieben und mit Kalk gemischt waren, ausgeführt und um dem Schatten mehr Kraft zu geben, mit Tempera-Farben nachgeholfen (dies das sog. „fresco secco", im Unterschiede von „buon fresco"). Von diesem Verfahren unterschied sich wesentlich die eigentliche Frescomalerei, die erst seit Ende des XIV. Jahrh. in Gebrauch kam und gröfsere Übung voraussetzte. Im Fresco wurde die Malerei mit den Erdfarben, die mit Wasser und Kalk wie bei der früheren Methode gemischt waren, unmittelbar auf dem frischen, noch feuchten Mauerkalk aufgetragen, sodafs sie mit diesem sofort sich verband und verhärtete (buon fresco); hier mufste

*) Die Werke der Handschriften-Malerei, welche das Museum besitzt, werden im Kupferstich-Kabinet aufbewahrt. Die wenigen Wandgemälde befinden sich z. Z. teils im Kupferstichkabinet, teils im Magazin; es sind verschiedene von der Wand abgenommene und auf Leinwand übertragene Fresken von Bernadino Luini.

allemal das auf dem frischen Bewurf begonnene Stück, so lange dieser noch feucht war, mithin am gleichen Tage, vollendet werden. Doch ward auch dieser Malerei bisweilen mit Tempera nachträglich mehr Vollendung und Kraft gegeben.

Die Tafelmalerei, deren dürftige Anfänge in das XI. und XII. Jahrh. zurückgehen, bediente sich bis zum Anfang des XV. Jahrh., in Italien bis gegen Ende desselben, vorwiegend der Temperatechnik, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit in Wasser löslichen Bindemitteln, deren Hauptbestandteil das Eigelb bildete (an Stelle der im früheren Mittelalter gebräuchlichen Eiweifs- und Harzfarben). In Italien wurde dies Bindemittel zumeist aus Eigelb und Feigenmilch, in den nördlichen Ländern aus Eigelb und Honig oder Wein hergestellt. Mit den so zubereiteten Farben wurde die Malerei auf der Holztafel, die vorher einen sorgfältig präparierten Kreidegrund erhalten hatte, ausgeführt und alsdann, nachdem sie wohl getrocknet war, mit einem Firnis überzogen. Dieser, aus einer Mischung von Harz, zumeist Bernstein oder Sandarak, mit Leinöl bestehend, hatte sowohl das Bild vor Feuchtigkeit, Staub und dergl. zu schützen, als auch der Färbung, welche an sich glanzlos war, Schimmer und Leuchtkraft zu verleihen. Da indes die so bereiteten Farben sehr schnell trockneten, mufsten vorher alle erforderlichen Töne auf der Palette oder in besonderen Schälchen präpariert sein, dann in flachen Lagen sowohl übereinander als nebeneinander hingesetzt und durch strichelnde Behandlung das sogenante „Schraffieren", insbesondere bei sorgsamer Modellierung des Fleisches, möglichst in einander übergeleitet und verbunden werden. Dies aber machte eine weitere Verschmelzung der Töne und damit eine feinere Durchbildung der Form, wie auch eine gröfsere Fülle und Lebhaftigkeit der Färbung unmöglich. Da zudem die Farbe erst durch den Firnis ihre volle Tiefe und Leuchtkraft erhielt, so war es für den Maler schwer, sich von vornherein der Wirkung zu versichern. Endlich bereitete der nachträglich aufgetragene Firnis an sich mancherlei Schwierigkeiten, sofern er nur langsam trocknete und durch seinen dunklen Ton die Wirkung beeinträchtigen konnte.

Diese verschiedenen Nachtheile der Temperatechnik führten, als das Bedürfnis nach höherer Vollendung in der Form wie in der Färbung, zugleich mit dem Streben nach gröfserer Naturwahrheit, lebhafter hervortrat, zur Erfindung der sogenannten Ölmalerei. Zwar waren Ölfarben längst im Gebrauch, insbesondere zur Bemalung von Holzstatuen, Wappen, Geräten, Mauerflächen sowie zu ornamentalen Zwecken, und kann daher von einer Erfindung derselben für die Tafelmalerei nicht die Rede sein. Allein ihre künstlerische Anwendung für Tafelbilder, die zugleich ihre Verfeinerung und Vervollkommnung voraussetzte, wirkte in Betracht ihrer bedeutsamen Konsequenzen gleich einer epochemachenden Entdeckung. Es waren die Niederlande, speziell Flandern, und hier insbesondere die Gebrüder van Eyck, (siehe unten), welche im ersten Viertel des XV. Jahrh. die neue Methode und damit die höchste Ausbildung der Tafelmalerei herbeiführten. So vollständig war die Umwälzung mittelst des neuen Verfahrens, dafs die darauf gegründete Darstellungsweise sofort zu einer Vollendung gelangte, die in mancher Hinsicht nicht wieder erreicht worden und auf die weitere Entwickelung der Malerei vom gröfsten Einfluſs gewesen ist. Die technische Neuerung bestand nicht bloſs darin, dafs die Bereitung eines mehr geklärten und rascher trocknenden Firnisses, worauf sich zuerst das Augenmerk richtete, erzielt wurde, sondern, was die Hauptsache war, die Farben selbst — zuerst wahrscheinlich in der alten Temperamischung, bald aber mit einem leicht trocknenden Oel (in der Regel Nufs- oder Leinöl) angerieben — d. h. alle Farbentöne erhielten einzeln, ehe sie aufgetragen wurden, einen kleinen Zusatz von geeignetem Firniſs. Dadurch gelang es nicht nur, die Töne in zarten Uebergängen zu verschmelzen, die mannigfachen Abstufungen des Lichts nachzubilden und der Formbildung gröfsere Weichheit und Vollendung zu geben, sondern der Färbung von vornherein, auch im Detail, den erforderlichen Glanz, sowie Tiefe und Leuchtkraft zu verschaffen, sodass nun das fertige Bild des nachträglichen Firnisses nicht mehr bedurfte. Eine solche Anwendung der neuen Technik setzte naturgemäfs ein klares

Bewufstsein höherer künstlerischer Ziele, ein tieferes Verständnis der natürlichen Formen und Lichtwirkungen voraus. Mit ihr erweiterte sich zugleich der Kreis der Darstellung und umfafste bald nicht blofs die ganze sichtbare Natur, sondern auch den Ausdruck des menschlichen Seelenlebens in bisher ungeahntem Umfange. — In Italien kam diese Technik erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. (nach 1470) und auch dann erst allmählich in Aufnahme. Dort auch erfuhr sie im XVI. Jahrh., dann gleichfalls in den nordischen Ländern mannigfache Umbildungen. Die Künstler gingen nun, um die Form noch sorgfältiger zu modellieren und herauszuarbeiten und um das Helldunkel reicher abzustufen, zum Gebrauch der reinen Oelfarbe über, weil ihnen derselbe ein öfteres Uebermalen gestattete; den Firnis trugen sie dann erst auf die fertige Malerei als schützenden Ueberzug auf.

Sowohl die Temperagemälde als die Oelbilder des XV. Jahrh. wafen vorherrschend auf Holztafeln gemalt, welche bisweilen mit Leinwand bedeckt, immer aber mit einem festen glatten Kreideüberzug versehen (grundiert) wurden; der blofsen Leinwand bediente man sich nur ausnahmsweise und zu bestimmten Zwecken. Erst im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. kommt die Leinwand namentlich in Italien mehr und mehr in Gebrauch und verdrängt schliefslich die Holztafel fast gänzlich. Dagegen wurde von der niederländischen Malerei des XVII. Jahrh. für Bilder von kleinerem und mittlerem Format die Holztafel noch gern benutzt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der abendländischen Tafelmalerei sind vom Anfange des XIII. Jahrh.; ein sehr bemerkenswertes Bild dieser Art (No. 1216a) befindet sich seit kurzem in der Sammlung deutscher Originalsculpturen (Abteil. I.) Doch ist zu jener Zeit, wie im XIII. Jahrh. überhaupt, einerseits die Miniatur-, andererseits die Wandmalerei noch bei weitem vorherrschend. Und zwar bilden in den nördlichen Ländern insbesondere die Miniaturen, in Italien dagegen die Wandgemälde die mafsgebende Kunst, unter deren Einflufs sich die Tafelmalerei entwickelt. Die gesamte Malerei dient in der ältesten Zeit, bis in das XV. Jahrh., vorwiegend religiösen und namentlich kirchlichen Zwecken.

Wenn die Miniatur schon frühzeitig auch Werke weltlichen Inhalts ziert und die Wandmalerei zum Schmuck der fürstlichen Schlösser, dann der Ritterburgen und der Rathäuser vielfach verwendet wird, so steht das Tafelbild im XIII. und XIV. Jahrh. fast ausschliefslich — als Antependium, Flügelbild, Altartafel, Reliquienschrein u. s. f. — im Dienste der Kirche. Auch für das Privatleben bestimmt hat es lediglich religiösen Zweck und Inhalt. Erst im XV. Jahrh. beginnt es, neben den biblischen Gestalten und Vorgängen, die Erscheinungen der natürlichen Welt, zunächst das Bildnis, selbständig zu behandeln und erweitert so immer mehr sein Stoffgebiet, indem es zugleich aus den profanen Sagenkreisen neue Vorstellungen aufnimmt.

Altdeutsche Schule. Die altdeutsche Malerei ist in ihren verschiedenen Schulen vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. durch eine mäfsige aber charakteristische Anzahl von zum Teil bedeutenden Werken vertreten. In der älteren Zeit nimmt sie, von früheren Kunstweisen nur mäfsig beeinflufst (am meisten von der byzantinischen), eine ziemlich unabhängige Stellung ein und wird vornehmlich in der kölnischen Schule, von der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. an bis gegen die Mitte des XV., zu hervorragenden Leistungen fortgebildet. Sie erfährt alsdann den Einflufs der Eyckschen Schule und tritt in eine neue Bahn ein; doch nimmt sie bald wieder in ihren verschiedenen Schulen eine eigentümliche Entwickelung, die sich insbesondere durch individuelle Charakteristik und Lebhaftigkeit des Ausdrucks kennzeichnet, aber auch leicht einen handwenksmäfsigen Zug annimmt. Leider wird die letzte Ausbildung, wenngleich durch die grofsen Künstler jener Zeit auf gewissen Gebieten erreicht, durch die politischen und kirchlichen Ereignisse gestört. — Die Gemälde, welche die Entwickelung vom XIV. bis zum Ausgang des XV. Jahrh. vornehmlich charakterisiren, finden sich im Saale XI. Das schon erwähnte merkwürdige Werk aus der ältesten Epoche, wohl das bedeutendste erhaltene Tafelbild jener Zeit, aus der westfälischen Schule (Soest, um 1200—1230),

hängt in der Sammlung deutscher Originalsculpturen, Abt. I. Aus dem XIV. Jahrh. stammen einige kleine Gemälde der kölnischen Schule und zwei Altarflügel aus der ihr verwandten alten nürnberger Schule (vom Meister Berthold?). Aus der späteren Zeit sind einige Meister der schwäbischen Schule hervorzuheben: Barth. Zeitblom, das Staffelbild zu einem seiner gröfsten Altarwerke (606 A); Hans Burckmair aus Augsburg, eine hl. Familie (584); Hans Baldung Grien, mehrere kirchliche Gemälde, darunter eines seiner Hauptwerke (603 A); Christoph Amberger, zwei Bildnisse; vor allem aber der jüngere Hans Holbein mit vorzüglichen Bildnissen, darunter eines seiner Hauptwerke, der Kaufmann Georg Gisze. Es folgen aus der niederrheinischen Schule der „Meister vom Tode Mariä" mit einem Flügelaltar und Barth. Bruyn mit einem seiner besten Werke (No. 588). Von dem sächsischen Maler Lucas Cranach d. Aelt. zählen einige kleinere Gemälde (insbesondere No. 567a. und 589) zu seinen guten Leistungen. Gut ist neuerdings auch die fränkische Schule vertreten, zumal es in den letzten Jahren gelang, eine der empfindlichsten Lücken, den oft beklagten Mangel an Werken Albrecht Dürer's, auf unverhofft glückliche Weise durch einige hervorragende Bildnisse des Meisters, worunter der berühmte Holzschuher, und die 1506 in Venedig gemalte farbenprächtige Madonna mit dem Zeisig, auszufüllen. Ferner sind hier zu erwähnen: ein Hauptbild seines Schülers Hans von Kulmbach, sowie die Bilder der nach Dürer gebildeten Albrecht Altdorfer (No. 638 B—E) und Georg Pencz.

Altniederländische Schule. In der nordischen Malerei des XV. Jahrh. nimmt diese Schule die erste Stelle ein. Sie hat das eigentliche Prinzip der Tafelmalerei entdeckt und sofort die Darstellung des realen Lebens in dem leuchtenden farbigen Schein aller Dinge bis ins kleinste Detail mit meisterhafter Technik ausgebildet. Hinsichtlich dieser Schule übertrifft die Berliner Galerie durch die Zahl ausgezeichneter Werke alle anderen öffentlichen Sammlungen. Voran steht das Hauptwerk der gesamten altniederländischen Malerei: die sechs Doppelflügel des Genter Altarwerks der Gebrüder

Hubert und Jan van Eyck. Hieran schliefsen sich von Jan von Eyck: „Der Mann mit den Nelken", die kleine Madonna in der Kirche, die Madonna mit dem Karthäuser und das Bildnis des Arnolfini. Dann von einem der hervorragendsten aber selbständigen Nachfolger der van Eyck, von Roger van der Weyden, der eine eigene brabanter Schule gründete, drei Flügelaltäre, von denen zwei zu seinen besten Werken gehören. Von einem anderen vielfach mit Roger und mit Eyck selbst verwechselten Nachfolger Eyck's, dem Meister des Merodealtares, eine Klage am Kreuz (538 a.) Von anderen bedeutenden Nachfolgern der van Eyck sind Albert Ouwater, (in dem einzigen beglaubigten Gemälde), Dierick Bouts, Petrus Cristus und Gerard David in guten Bildern vertreten.

Besonders reich stellt sich die **Niederländische Schule** des XVI. Jahrh. dar (zum Teil in den Vorratsräumen). Dieselbe steht jedoch als Kunst einer Übergangszeit an künstlerischem Vermögen sowohl hinter der vorangegangenen als der nachfolgenden Malerei weit zurück und ist daher von vorwiegend historischem Interesse. Auf der einen Seite stehen die Meister, welche unter dem Einflusse italienischer Vorbilder die nationale Eigentümlichkeit einbüfsen, allein eine neue, in der Freiheit der Darstellung und in der Formbildung entwickelte Kunst vorbereiten; auf der anderen diejenigen Meister, welche mit der beginnenden Ausbildung der verschiedenen Gattungen der Kleinmalerei: des Sittenbildes, der Landschaft und des Stilllebens, eine neue Kunst-Epoche einleiten. Beide Gruppen sind sehr reichlich, aber z. T. nicht in gewählten Werken vertreten. Zu der ersten zählen insbesondere Jan Gossart (Mabuse), Herri Bles, Joachim de Patinir, Jan van Scorel, Jean Bellegambe, Marten Heemskerck, Frans Floris, Cornelisz van Haarlem, Abraham Bloemaert u. A. Erfreulicher sind die mehr eigentümlichen der Natur zugewendeten Begründer der kleineren Gattungen, die z. T. in das XVII. Jahrh. hineinreichen: die Gebrüder Brueghel, Cornelis Massys, Paulus Bril, Roelant Savery, David Vinck-Boons u. A. Vorzüglich vertreten ist durch zwei Gemälde der seltene

Meister Quinten Massys, der die niederländische Kunstweise des XV. Jahrh. im Sinne der Renaissance fort- und umbildet. Von dem Begründer der Genremalerei Lucas van Leyden finden sich drei seiner seltenen Bilder, von dem Porträtmaler Antonis Mor zwei Werke aus seiner ersten Zeit.

Vlämische Schule. An ihrer Spitze steht Rubens, zugleich ihr Schöpfer und ihr Führer, indem er die Vlämische Malerei zu selbständiger und den gröfsten Kunst-Epochen ebenbürtiger Bedeutung fortbildet. Von dem grofsen Meister hat Berlin allerdings keine so reiche Zahl umfangreicher Gemälde aufzuweisen, wie Petersburg, Wien, München und Madrid. Doch kennzeichnen die vorhandenen den Künstler nach seinen verschiedenen Seiten und haben zumeist als ganz von seiner Hand vollendete Werke einen besonderen, manche sogar einen hervorragenden Wert. Die Auferweckung des Lazarus ist ein treffliches Beispiel seiner grofsen Kirchengemälde, während die Diana auf der Hirschjagd (No. 774), die Befreiung der Andromeda (No. 785) und das neu erworbene Bacchanal (No. 776 B) die ganze Fülle von Heiterkeit und Lebenslust seiner mythologischen Darstellungen bekunden. In anderen Werken lassen sich die verschiedenen Stufen seiner fortschreitenden Entwickelung verfolgen: der hl. Sebastian (No. 798 H) kennzeichnet die Nachwirkung seines italienischen Aufenthaltes, der seine Formbehandlung läuterte: das 1881 erworbene Gemälde „Neptun und Amphitrite" (No. 776 A), als Komposition ein Hauptwerk, vertritt wieder in anderer Weise die Zeit nach der Rückkehr des Meisters aus Italien; die schon genannten Gemälde sind aus seiner mittleren Zeit, während die hl. Cäcilie (No. 781) und die kürzlich erworbene Andromeda (No. 776 C) ihn auf der vollen Höhe der Meisterschaft in seiner letzten Epoche zeigen. Die Einnahme von Tunis (No. 798 G) gewährt als unvollendetes Gemälde Einblick in seine malerische Behandlung. — Auch von seinem gröfsten Schüler, Antonius van Dyck, besitzt die Galerie charakteristische, zum Teil sehr bedeutende Werke, wenngleich der Meister in seinem Hauptfach, dem Bildnisse, nur spärlich vertreten ist. Es sind verschiedene Altargemälde, sowohl aus seiner ersten Zeit, da er, noch

ganz unter Rubens' Einfluſs, dessen Weise fast noch zu überbieten versuchte (z. B. die Verspottung Christi, No. 770), als auch ein besonders schönes Werk aus seiner späteren Periode (die Beweinung Christi, No. 788), nachdem er sich in Italien durch das Studium der dortigen groſsen Meister selbständiger entwickelt hatte (über seine vermutliche Beteiligung an einigen hervorragenden Gemälden des Rubens s. das Verzeichnis selbst). Ebenso sind van Thulden, Diepenbeeck und van Mol (?) durch bedeutende Bilder vertreten.

Die groſsen Eigenschaften der Vlämischen Schule, Schwung der Formen und Bewegtheit der Komposition, verbunden mit Fülle und Leuchtkraft der Färbung, geben sich auch in den Stillleben der vlämischen Meister kund, im Tierstück monumentalen Umfangs wie im Blumenstrauſs. In der Galerie hat diese Gattung insbesondere von Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Brueghel, der in diese Periode übergreift, und Daniel Seghers gute Werke aufzuweisen. — Die Porträtmalerei der Schule zeigt nicht selten als Familienbild durch den groſsen Umfang und durch die festlich stattliche Erscheinung der Dargestellten, sowie durch die malerische Umgebung einen ins Monumentale erhöhten Charakter. Wirkungsvolle Werke dieser Art sind von Cornelis de Vos und Peeter Meert vorhanden.

Weniger reich ist das vlämische Sittenbild vertreten, das in der farbigen Schilderung eines fröhlichen von Lust und Übermut erfüllten Volkslebens gleiche Vorzüge aufweist. Doch finden sich von dem jüngeren Teniers eine Reihe charakteristischer und zum Teil trefflicher Werke (No. 856, 866C, 857 und 859). Von dem gleichen Meister ist das Bild No. 866E beachtenswert, Neptun und Amphitrite, da er hier, wie öfters, die Hauptfiguren einem groſsen Bilde des Rubens (No. 776A, s. oben) entnommen hat. Von Brouwer, jenem genialen Maler des vlämischen Volkslebens, der mit treffendem Humor die feinste malerische Behandlung verbindet, ist eine in ihrer Art sehr seltene groſse Landschaft, in der tageshellen Wirkung treu beobachtet und von geistreicher Behandlung, hervorzuheben (853 H). — In der Landschaft repräsentieren die älteren schon genannten Meister Jan Brueghel und

Paulus Bril zwei verschiedene Richtungen; der erstere die zierliche farbenreiche Schilderung des heimatlichen Landes, der zweite die mehr dekorative Darstellung der südlichen Natur mit ihrem klassischen Formenreichtum, eine Gattung, auf deren weitere Entwickelung er grofsen Einfluſs ausgeübt hat.

Holländische Schule. Die Holländische Schule zeichnet sich durch eine seltene Vollständigkeit der gröfseren und kleineren Meister aus. Die Künstler, welche die Anfänge dieser Schule kennzeichnen, sind schon genannt. In der weiteren Entwickelung derselben tritt, dem holländischen Volkscharakter entsprechend, nicht (wie in der vlämischen) eine einzige hervorragende Persönlichkeit als bestimmender Mittel- oder Höhepunkt hervor; vielmehr schlagen eigentümlich angelegte Kräfte die verschiedensten Wege ein und begründen so eine ganze Anzahl von kleineren in sich selbständigen Gattungen. Zunächst entwickelt sich die Porträtmalerei, im Einklang mit der grofsen Rolle, welche die einzelne bürgerliche Persönlichkeit in dem neugegründeten Freistaate spielt. Auf diesem Felde ist neben N. Elias (No. 753 A und D, bisher irrtümlich dem Th. de Keijser zugeschrieben), Jan Ravesteijn, Paulus Moreelse und J. G. Cuyp, insbesondere Frans Hals, der an der Spitze der früheren holländischen Bildnismalerei steht, in einer Reihe von Werken vertreten, welche die Entwickelung des Künstlers verfolgen lassen (insbesondere No. 800 und 801, 801 F, 766, 767, 801 G, 801 H). Er gehört zugleich durch seine Schilderung von charakteristischen Volkstypen zu den Begründern der holländischen Genremalerei; Beispiele dafür sind No. 801 A, 801 C, auch 801 D. Neben Frans Hals zeichnet sich der Amsterdamer Bildnismaler Thomas de Keijser durch mehrere treffliche Werke aus (No. 750 B und C).

Auch die reiche Entwickelung, welche die holländische Genremalerei nimmt, kommt in der Galerie zu einem sehr mannigfaltigen Ausdruck. Und zwar sowohl die frühere Periode, welche sich besonders in der Schilderung einer abenteuernden Soldateska und eines derben Bauernstandes hervorthut, als die spätere. Die letztere machte, neben einer

mehr gemütlichen Auffassung des ländlichen Treibens und der beschränkten Exixtenz der kleinen Leute, mit Vorliebe das gesittete Leben der bürgerlichen Klassen, des „Mijnheer" und seines Hauses, zu ihrem Gegenstande. In dieser Gattung sind insbesondere Ter Borch, Jan Steen, Metsu, Netscher, Pieter de Hooch und der Delft'sche van der Meer zu nennen, alle, wenn auch zumeist mit wenigen Werken, doch gut und charakteristisch vertreten. Dagegen sind die sogenannten Kleinmeister, wie Gerard Dou, Frans van Mieris, Slingeland nur spärlich vorhanden. Hervorragende Werke von besonders gesuchten Meistern sind: von Ter Borch No. 791 G und 793, von Jan Steen No. 795 und 795 C, von Metsu No. 792, von van der Meer No. 912 B, und eine Perle des holländischen Sittenbildes, eines der schönsten Werke von Pieter de Hooch No. 820 B.

Was die Genremalerei besonders auszeichnet, ist die feine Ausbildung des Helldunkels, welche zugleich die schwebende Stimmung des Vorgangs, die leise Bewegung des inneren Lebens zum Ausdruck bringt. Die dadurch bewirkte malerische Vollendung hebt die holländische Kunst auf die höchste Stufe. Und hier ist es nun doch, ähnlich wie in der vlämischen Malerei Rubens, ein über alle hinausragender Meister, Rembrandt, der diese Ausbildung des eigentlich Malerischen vollzieht und auf die Entwickelung der holländischen Schule in ihrer zweiten Periode den bestimmenden Einfluſs übt. Von ihm empfängt auch die Schilderung des Sittenlebens einen höheren künstlerischen Charakter; bedeutende Meister wie Pieter de Hooch, der Delft'sche van der Meer, Nicolas Maes, Adriaan van Ostade standen direkt unter seiner Einwirkung. Von Rembrandt selbst hat die Sammlung charakteristische, zum Teil ausgezeichnete Werke aus seinen verschiedenen Perioden aufzuweisen. Ein hervorragendes Werk des Meisters und von eigentümlichem Zauber ist das Bildnis seiner Gattin Saskia; zwei kleine Bildchen mit biblischen Darstellungen (No. 805 und 806) sind treffende Beispiele für die Wirkung des Helldunkels in der heimlichen Geschlossenheit des Hauses. Vor allem aber sind die vier Rembrandt, welche zu den neueren

Erwerbungen gehören, vorzügliche Zeugnisse der Meisterschaft aus seiner besten Zeit: „die Vision des Daniel", von besonderem Reiz durch den poetisch-stimmungsvollen Ausdruck des Vorgangs (die Macht des Helldunkels); „Susanna mit den beiden Alten", von höchster Vollendung im Einklang blühender Färbung mit Feinheit des Tons, „Joseph von Potiphars Frau verklagt", von unübertroffener Pracht und Leuchtkraft des Kolorits, endlich die „Predigt Johannes des Täufers", eine der figurenreichsten Darstellungen des Meisters, vielleicht Vorlage für eine nicht ausgeführte Radierung ähnlich dem berühmten Hundertguldenblatt. — Auch Rembrandts Schüler sind zum Teil gut vertreten. Charakteristisch für den monumentalen Zug, der gleichfalls durch Rembrandt in die holländische Malerei eingeführt wird, sind die beiden Werke des höchst seltenen G. Horst.

Die grofse Mannigfaltigkeit der Gattungen, die sich bei der hohen Ausbildung dieser Malerei über alle Gebiete des Lebens erstrecken und sämtlich ihre besonderen Meister haben, läfst sich hier nur andeuten.

Die Landschaft, welche in der Schilderung der heimatlichen Natur jetzt auch die Stimmungen des atmosphärischen Lebens charakterisiert, hat in der Sammlung ihre tüchtigsten Vertreter. Von Jacob van Ruisdael finden sich (unter 11 Bildern) zwei Fernsichten bei Haarlem, eine grofse, stürmisch bewegte See und eine sumpfige Waldlandschaft No. 885 G. (neue Erwerbung 1891), die zu seinen besten Werken zählen; von A. van der Neer eine ganze Reihe von z. T. erlesenen Stücken; von dem auf dem Kontinente seltenen Philips de Koninck eine holländische Flachlandschaft mit weit ausgedehnter Ferne, zugleich ein bedeutsames Zeugnis für den Einfluſs Rembrandt's auf diesem Gebiete der holländischen Malerei (erworben 1887); von Everdingen u. a. zwei feine Bildchen mit norwegischen Motiven; eine vorzügliche Dünenlandschaft vom Haarlemer van der Meer; auch Hobbema, J. van Goijen, Hackaert, Joris van der Hagen, S. van Ruijsdael sind charakteristisch vertreten. — Nicht minder zeichnet sich durch gute Werke der besten Meister die mit dem Hirten-, Jagd- und Tierleben verbundene Landschaft

aus; eine Gattung, welche in Holland zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet wurde. Insbesondere sind hier die Werke von Paulus Potter, Aalbert Cuijp (No. 681 B), Adriaan van de Velde (No. 922 B), Karel du Jardin (No. 848 E und F), Philips Wouwerman (No. 899), Nicolaas Berchem (No. 986), Hendrik Mommers hervorzuheben. Auch das zu einer besonderen Gattung ausgebildete Architektur-Stück, ebenso das Seebild hat tüchtige Meister aufzuweisen. Für das erstere sind namentlich Barth. van Bassen (No. 695), und Emanuel de Witte (No. 898) zu nennen; im zweiten ist Ludolf Bakhuisen (No. 895) und Jan van de Capelle, letzterer mit einem vorzüglichen Bilde vertreten, während freilich von dem Hauptmeister dieser Gattung, Willem van de Velde nur Werke zweiten Ranges vorhanden sind. Endlich besonders reich und gut die verschiedenen Arten des Stilllebens, welche der Holländer mit jener Liebe und Sorgfalt gepflegt hat, die er dem Schmuck und Geräte seines reich ausgestatteten Hauses, den Blumen und Früchten seines wohlversorgten Gartens zuwendet. Hier zeigt sich in der Vollendung des Kolorits, in dem bald reiche Farbenpracht, bald feingestimmtes Helldunkel vorwiegt, verbunden mit staunenswerter Zartheit der Durchführung, die grofse Meisterschaft, zu welcher eine Anzahl von Künstlern diese Gattung erhoben haben. Treffliche Beispiele bieten die Gemälde von Jan Weenix (No. 974 A, und namentlich das neuerdings erworbene Bild No. 919 B), W. Kalf, Jan D. de Heem (No. 906 und 906 B), Jan van Huijsum (No. 972 A und B), Rachel Ruijsch und A. van Beijeren.

Die Italienische Schule. Die italienische Schule ist in einer Weise vertreten, die der Galerie ein ganz besonderes Interesse verleiht. Die bedeutsamen Anfänge, welche die Kunst des Trecento ausmachen und durch eine neu erwachte selbständige Natur-Anschauung eine neue Gestaltungsweise und damit die grofse Zeit der Malerei vorbereiten, sind durch eine grofse Anzahl lehrreicher Beispiele gekennzeichnet: und zwar für beide Hauptschulen der Epoche, sowohl für die florentinische als die sienesische. Von Giotto selbst, dem grofsen florentinischen Meister und

Hauptbegründer der neuen Entwickelung, hat die Galerie ein kleines, ihm neuerdings zugeschriebenes Werk aufzuweisen; dagegen von einem seiner Schüler, Taddeo Gaddi, der dem Meister besonders nahestand, ein sehr bemerkenswertes Triptychon (No. 1079), sowie ein Paar Tafeln, zu einer gröfseren Folge gehörig, denen Kompositionen Giotto's zu Grunde liegen (No. 1073 und 1074). Charakteristisch für die Schule Giotto's ist auch die Madonna von Agnolo Gaddi Ferner sind Giotto's Nachfolger, welche nach gewissen Richtungen die Malerei ihrer weiteren Ausbildung zuführen, Orcagna, Spinello Aretino, Lorenzo Monaco, wenigstens in guten Schulbildern vertreten. Sehr beachtenswert ist ein reizendes Altärchen von Bernardo da Firenze (No. 1064), das zugleich den Einflufs der Sienesen zeigt. — Noch besser stellt sich die Schule von Siena dar, besonders anziehend durch den Liebreiz ihrer Bildungen, der sich auch in der Färbung ausspricht. Von dem Hauptwerk der Schule, das ihre bedeutsamen Anfänge und für Siena den Uebergang zu der neuen grofsen Epoche der Malerei bezeichnet, von dem umfangreichen Altarwerk, das Duccio in den Jahren 1308—1310 für den Dom von Siena malte, hat die Galerie neuerdings ein Predellastück erworben, das von ganz besonderem Interesse ist (No. 1062 A). Dann finden sich von Lippo Memmi, der neben Simone Martini und nach Duccio zu den Führern der Schule gehört, zwei Madonnenbilder vor (davon No. 1081 A mit seinem Namen bezeichnet), ferner von den Nachfolgern, die für Siena Bedeutung erlangt haben, insbesondere von Pietro Lorenzetti und Bartolo di Fredi, echte Werke, sowie eine Anzahl guter Schulstücke. Auch die sienesische Malerei des Quattrocento, die wir hier anschliefsen, weil sie mit der grofsen Entwickelung der neuen Epoche nicht Schritt zu halten vermochte, hat charakteristische Erzeugnisse aufzuweisen, namentlich Werke von Sassetta (No. 1122), Neroccio di Bartolommeo (No. 1097 B), Giovanni di Paolo (No. 1007 A). Endlich sind noch andere Schulen und Meister, welche im Trecento neben Florenz und Siena eine sekundäre Stellung einnehmen, in der Galerie vertreten: Alegretto Nuzi von Fabriano,

Barnaba von Modena, die altvenezianische und altpaduanische Schule.

Insbesondere aber liegt in dem Besitz von grofsen und kleinen Werken aus der bedeutsamen Epoche des Quattrocento eine Stärke der Sammlung. Von den führenden Künstlern des XV. Jahrh. wurde bald eine hohe Meisterschaft erreicht, indem sich mit der plastischen Durchbildung der Formen, dem grofsen monumentalen Zug, dem immer weitere Gebiete umfassenden Studium der Natur eine immer zunehmende Herrschaft über die Darstellungsmittel verband. Aus dieser Zeit hat die Galerie in seltener Vielseitigkeit Werke aller namhaften Schulen aufzuweisen, und darunter solche, die über die historische Bedeutung hinaus ein tieferes künstlerisches Interesse gewähren. Daher ist die hiesige Sammlung vornehmlich geeignet, von der vielseitigen und umfassenden Entwickelung des XV. Jahrh. eine deutliche Vorstellung zu geben. Doch bleibt dabei zu berücksichtigen, dafs diese Kunst, die Venezianische Schule ausgenommen, vor allem in der Wandmalerei („buon fresco") zu Leistungen von höchstem künstlerischem Werte sich erhoben hat, während sie in den Tafelbildern noch schüchtern und mit sichtbarer Anstrengung ein neues Gebiet betritt.

Aus der Toskanischen Schule, die ein Hauptglied in der Kette jener Entwickelung bildet, sind Hauptwerke vorhanden von Masaccio, Fra Angelico, dessen Jüngstes Gericht (No. 60A, neuere Erwerbung) zu den schönsten Werken des durch die hohe Anmut seiner Gestalten wie durch den Ausdruck innig reiner Empfindung ausgezeichneten Meisters gehört; ferner von Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo, zum Teil von selbständigem und grofsem künstlerischen Reiz (z. B. No. 106, 69, 98, 90). Auch von Domenico Ghirlandaio, der für Florenz als Höhepunkt des Quattrocento betrachtet wird, finden sich charakteristische Leistungen. Andererseits zeigt sich die Bedeutung der Schule in Werken der seltensten Art. Dahin zählen die Madonna von Verrocchio, welche den Einfluſs der Bronze-Plastik und ihrer Formenstrenge auf die Malerei

bekundet, und von Piero Pollaiuolo die Verkündigung und der David (erworben 1890), ein interessanter Versuch zur Einführung der Öltechnik. — Neue Elemente bringt die Umbrisch-Toskanische Schule hinzu, in der perspektivischen Behandlung der Form, der Durchbildung des Nackten, in der Sättigung und Leuchtkraft der Färbung. Auf diesem Felde treten Fiorenzo di Lorenzo, Melozzo da Forli und insbesondere Signorelli hervor, der letztere mit ausgezeichneten Werken, welche an die höchste Blütezeit nahe hinanreichen. — Aus der Umbrischen Schule finden sich Bilder von Gentile da Fabriano, Bonfigli, Pinturicchio, Spagna, Bertucci; doch fehlt noch der Führer der Schule, Perugino. — Von der Oberitalienischen Malerei ist die Schule von Padua durch deren Begründer Francesco Squarcione und ihren Führer Mantegna, den Meister perspektivischer Formendurchbildung und scharfer Charakteristik, gut vertreten; mehr noch gilt dies für die verwandten Schulen von Bologna und Ferrara, aus welchen die Galerie u. a. das Hauptwerk des Cosma Tura von hohem phantastischem Reiz besitzt (No. 111). — Einen sehr bedeutsamen Gang nimmt die Entwickelung der Venezianischen Schule, indem sie mit Einführung der neuen Technik durch Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits die malerische Darstellung vollendet. Auch dafür bietet die Galerie bezeichnende Beispiele. Aus der frühen Zeit ist ein sehr seltener Meister vertreten: der Veroneser Vittore Pisano, der als vortrefflicher Porträtist (besonders durch seine Medaillen berühmt) und als scharfer Beobachter des Naturlebens auf den Fortgang der Schule von Einfluſs gewesen ist. Von Antonello da Messina, der die ausgebildete Ölmalerei nach Venedig bringt, finden sich mehrere jener ausgezeichneten Bildnisse, die den Meister neben die gröſsten Künstler aller Zeiten stellen. Von dem eigentlichen Führer der Schule, Giovanni Bellini, und den unter seinem Einfluſs stehenden Zeitgenossen, wie Cima und Carpaccio, von den kleineren Meistern der Schule und den mit den Bellini wetteifernden Vivarini, sowie von dem eigenartigen Carlo Crivelli eine Reihe von Wer-

ken, darunter einzelne treffliche Leistungen (so der von Engeln betrauerte Christus von Giov. Bellini, No. 28, das grofse Altarbild des Luigi Vivarini, No. 38, und das kürzlich erworbene Madonnenbild von Carlo Crivelli, No. 1156A). Endlich sind aus der Lombardischen Schule, der die Behandlung des Helldunkels zufällt, einige Meister, darunter Ambrogio Borgognone, gut vertreten.

Dagegen findet sich von hervorragenden Werken aus der Blütezeit der italienischen Malerei nur eine kleine Anzahl: diese empfindliche, wohl nicht mehr auszufüllende Lücke der Berliner Galerie macht ihr allein den Anspruch streitig, zu den grofsen Sammlungen ersten Ranges zu gehören. Immerhin vermag das Vorhandene eine Vorstellung von der grofsen Epoche zu geben. Von Raphael mehrere anziehende Jugendwerke, die seine Entwickelung innerhalb der Umbrischen Schule und über dieselbe hinaus charakterisieren (namentlich No. 145, 247A, 248); von Fra Bartolommeo und seinem Freunde Albertinelli ein grofses Altarbild; die schon erwähnte Tafel von Andrea del Sarto (No. 246); von Franciabigio, dem Freunde und Arbeitsgenossen Andreas, zwei gute Bildnisse, sowie von dem späteren trefflichen Bildnismaler Bronzino das Porträt des Ugolino Martelli und, eine der letzten Erwerbungen, das Bildnis der Eleonore von Toledo. Ferner aus der Lombardischen Schule vorab ein höchst beachtenswertes Altarbild, das neuerdings aus dem Vorrat hervorgeholt worden, früher nur für ein Werk aus der Mailändischen Schule galt, aber wohl im wesentlichen als eigenhändiges Werk des grofsen Meisters Leonardo da Vinci angesprochen werden darf (No. 90B); ein Jugendwerk des Gaudenzio Ferrari (No. 213), ein gutes Gemälde des seltenen Boltraffio (No. 207), die Caritas von Sodoma (No. 109); vor allem aber ein Hauptbild des Correggio, Leda mit ihren Gespielinnen (No. 218). Aus den Schulen von Bologna und Ferrara mehrere Bilder von Franc. Francia und seinen Schülern, von Dosso Dossi, Garofalo und Mazzolino. — Den Höhepunkt der Venezianischen Schule bezeichnen mehrere Bildnisse von Tizian, darunter das des Töchterchens des Roberto Strozzi;

dazu seit 1891 ein männliches Bildnis von Giorgione, weiter einige Gemälde des in Galerieen selten vertretenen Sebastiano del Piombo, zu denen neuerdings das vortreffliche Bildnis einer jungen Römerin aus Schloſs Blenheim hinzugekommen ist, ein Bild, das uns die Kunst des Cinquecento in ihrer schönsten Blüte vergegenwärtigt; ferner verschiedene Altartafeln von Paris Bordone, Tintoretto und Lorenzo Lotto; von letzterem noch zwei treffliche Bildnisse; endlich auch profane Malereien zum Palastschmuck von Paolo Veronese und Tintoretto. Vorzüglich ist die an die Venezianer sich anschlieſsende Schule von Brescia in ihren besten Meistern Moretto (Bonvicino), Romanino und dem seltenen Savoldo vertreten; die Altartafel des ersteren (No. 197), gehört zu seinen schönsten Werken.

Die Nachblüte der italienischen Kunst im XVII. Jahrh., jetzt freilich weniger geschätzt als früher und auf ihren wahren Wert zurückgeführt, ist in der Sammlung zum Teil sehr gut vertreten; sowohl die akademische Richtung von ihrer besten Seite in einem Hauptwerke von Guido Reni (No. 373) und einem ausgezeichneten Bildnisse von Carlo Maratti, als die naturalistische Gegenströmung in Caravaggio, sowie in Ribera und Salvator Rosa. — Endlich zeigt sich der letzte Aufschwung der italienischen Malerei (am Ende des XVII. und im XVIII. Jahrh.), von künstlerischem Wert durch das Verständnis farbiger dekorativer Wirkung und durch virtuose Behandlung unter dem Einfluſs der venezianischen Meister, von der günstigsten Seite; ein Hauptbild von Luca Giordano, vortreffliche Werke von Tiepolo und eine Ruinen-Landschaft von G. P. Panini, sowie Städte-Ansichten von Belotto sind hier hervorzuheben.

Spanische Schule. Durch einige Hauptwerke der gröſsten Meister der Blütezeit, der ersten Hälfte des XVII. Jahrh., ist die spanische Schule vertreten. Ihre Meisterschaft besteht in der malerischen, auf Helldunkel und Kraft oder auf Feinheit des Tons gerichteten Behandlung, mit der sich lebensvoller Naturalismus, energische Charakteristik und öfters der ergreifende Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung wirksam verbinden. Zu beachten sind besonders

ein grofses Bild von Zurbaran, der Feldhauptmann Borro und das schöne Frauenbildnis von Velazquez, sowie die Verzückung d. H. Antonius von Murillo, die zu den schönsten Werken desselben zählt. Von den namhaften Zeitgenossen und Schülern dieser grofsen Meister, Alonso Cano, Carreño und Cerezo hat die Galerie einige gute Werke aufzuweisen.

Französische Schule. Auch die französische Schule umfafst nur eine kleine Anzahl von Gemälden, doch giebt diese kleine Zahl von der Entwickelung der französischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrh. ein nahezu vollständiges Bild. Von Nicolas Poussin finden sich einige mythologische Darstellungen, glückliche Beispiele seiner edlen Formgebung und auf stilvolle Gröfse gerichteten Kompositionsweise; namentlich aber ist die Ansicht von Acqua acetosa nicht nur sein Hauptwerk in dieser Gattung, sondern eines der schönsten Werke der klassischen Landschaftsmalerei überhaupt. Von Claude Lorrain zwei italienische Landschaften. Von Charles Lebrun, dessen umfangreiche historische Kompositionen jetzt wenig geschätzt sind, ist ein grofses Familienporträt vorhanden, vielleicht das bedeutendste seiner Werke. Von den Bildnismalern, welche die Persönlichkeit von ihrer glänzenden Seite und in lebhafter, der Welt zugewendeter Beweglichkeit anziehend zu schildern wissen, sind mehrere Hauptmeister mit einzelnen aber ausgewählten Stücken vertreten: Pierre Mignard, Nic. Largillière, Hyacinthe Rigaud und Antoine Pesne; etzterer am Berliner Hofe von Friedrich dem Grofsen beschäftigt, der die zu hoher Meisterschaft gelangte Kunst jener Epoche wohl zu schätzen wufste. — Ebenso finden sich von Antoine Watteau, der das heitere lebensfrohe Treiben der Gesellschaft jener Zeit inmitten der anmutigsten Natur mit vollendetem malerischen Reiz darstellte, zwei treffliche Gemälde (eine grofse Anzahl seiner Werke sowie von Bildern seiner Nachfolger bewahren noch die königlichen Schlösser); während von den Malern, die, dem Zuge des Zeitalters folgend, bald mit derberem Reiz die unverhüllte Sinnlichkeit, bald die sinnliche Anmut in einem Schleier gleichsam

von Empfindsamkeit und Unschuld wohl zu schildern verstanden, nur J. B. Greuze in einem charakteristischen Bild vorhanden ist.

III.

Die Hauptwerke der verschiedenen Schulen nach ihrer räumlichen Folge.

Der Besucher betritt die Galerie am besten von dem Eingangsraum (a) aus, wendet sich zunächst nach rechts, zum westlichen Flügel und durchwandert hier die Räume der Folge nach von I—X; geht dann zurück, wieder durch den Eingangsraum (a) und nun zum westlichen Flügel, durch die Säle und Kabinette von XI—XXII. Die Umschau erfolgt in den Sälen, wie in den Kabinetten immer von der dem Eintretenden rechts liegend-n Wand. — In der Rotunde (c) sind die Teppiche nach den Kartons von Raphael ausgestellt.

Rotunde (c). Die Teppiche nach den Kartons von Raphael.

Der Papst Leo X. bestellte bei Raphael zehn Kartons, um danach in den Niederlanden (durch Peeter van Aelst zu Brüssel) Tapeten in Gold, Seide und Wolle wirken zu lassen, welche bei kirchlichen Festen zum Schmuck der unteren Wände der sixtinischen Kapelle dienen sollten. Diese Tapeten werden noch heute in einem Saale des Vatikans aufbewahrt. Mit Ausnahme einer minder bedeutenden Darstellung (Paulus und Silas im Gefängnis während eines Erdbebens) ist die hier aufgestellte Folge der obigen gleich und auch in denselben Stoffen gleichzeitig in derselben Fabrik ausgeführt worden. Früher im Besitz Heinrichs VIII. von England, bildete sie bis zum Tode Karls I. eine der Hauptzierden des königlichen Palastes zu Whitehall. Bei der Versteigerung der Kunstschätze jenes Königs gelangte sie nach Spanien, von da 1823 nach England zurück, woselbst sie im Jahre 1844 angekauft worden ist.

1244. Der Tod des Ananias. Petrus, von acht Aposteln umgeben, spricht von einer erhöhten Bühne herab das göttliche Strafgericht über Ananias aus, welcher, im Vordergrunde zusammengestürzt, den Geist aushaucht.

1245. „Weide meine Schafe". Links Christus in lichten Gewändern, mit der Rechten auf den vor ihm knieenden Petrus, mit der Linken auf eine Herde Schafe in der Landschaft deutend, Ringsum die Apostel.

1246. Paulus und Barnabas in Lystra. Links vor einer Säulenhalle Paulus, welcher voll Entrüstung, dafs man ihnen als Göttern Opfer darbringen will, sein Kleid zerreifst. Hinter ihm Barnabas, Gott bittend, solchen Greuel von ihnen absuwenden. Rechts das Wunder der Heilung des Lahmen. In der Architektur des Hintergrundes ein Standbild des Merkur, für den das Volk den Paulus genommen hatte.

1247. Der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen. Links Paulus, welcher mit erhobener Hand auf Elymas deutend, die Worte spricht: „Du sollst blind sein".

1248. Die Bekehrung des Paulus. Der vom Pferde gestürzte Paulus blickt am Boden liegend zu Christus empor, welcher ihm, von vier Engeln umgeben, erscheint.

1249. Paulus predigt zu Athen im Areopag. Links der auf der Höhe einiger Stufen stehende Paulus, die Arme in der Begeisterung der Rede erhoben. Hinter ihm drei Philosophen verschiedener Schulen. Zunächst im Mittelgrunde mehrere Sophisten über den Inhalt der Rede in lebhaftem Streit.

1250. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Der auf die Knie gesunkene Heilige blickt mit ausgebreiteten Armen zu Gott Vater und Christus empor, welche ihm in einer Glorie von drei Engeln erscheinen.

1251. Der wunderbare Fischzug. Petrus, in dem Schiffe zur Rechten, ist vor Christus in Erstaunen über das Wunder, das er erkennt, auf die Knie gefallen; hinter ihm sein Bruder Andreas. In dem zweiten Schiffe wird da überfüllte Netz emporgezogen.

1252. Die Heilung des Lahmen. Unter der Säulenhalle des Tempels von Jerusalem hat Petrus die Hand eines

elenden Krüppels zu seinen Füfsen, welcher voll Vertrauen zu ihm emporschaut, ergriffen und spricht zu ihm: „Stehe auf und wandle".

Eingangsraum a. Venezianische Schule des XVI. Jahrhunderts.

326. Paolo Caliari, gen. Veronese, Mittelbild eines Deckengemäldes: Jupiter, Juno, Cybele und Neptun.

Oberlichtsaal I. Florentinische und umbrische Schule des XV. Jahrhunderts.

98. Raffaellino del Garbo, Thronende Madonna mit Heiligen; Jugendwerk, dem Filippino noch nahe.
*106. Sandro Botticelli, Madonna mit den beiden Johannes; ernstes, farbenreizendes Meisterwerk der mittleren Zeit.
96. Filippino Lippi, Christus am Kreuz von Maria und Franciscus verehrt.
103. Lorenzo di Credi, Maria von Aegypten.
204. Piero di Cosimo, Anbetung der Hirten.
102. Sandro Botticelli, Thronende Maria von Engeln umgeben.
*73. Piero Pollajuolo, Verkündigung; im Hintergrunde das Arnothal mit der Stadt Florenz.
129. Fiorenzo di Lorenzo, Maria mit dem Kinde; hervorragendes Werk unter Verrocchio's Einflusse.
*69. Fra Filippo Lippi, Maria das Kind verehrend; ein Hauptbild des Meisters aus seiner mittleren Zeit.
1114. Botticelli, Venus.
107. Piero di Cosimo, Venus, Amor und Mars.
*88. Domenico Ghirlandajo und Francesco Granacci, Maria und Kind in der Herrlichkeit mit Heiligen.
95. Fra Filippo Lippi, Maria als Mutter des Erbarmens.
1128. Botticelli, Der hl. Sebastian.

Oberlichtsaal II. Umbrische und oberitalienische Schulen des XV. Jahrhunderts.

*1156 A. Carlo Crivelli, Thronende Madonna mit Heiligen; hervorragendes Werk des Meisters, in dem sich der Einfluſs des Mantegna noch deutlich ausspricht.

*111. Cosma Tura, gen. Cosmè, Thronende Maria mit dem Kinde und mit Heiligen; Hauptwerk des Meisers.

1170. Marco Zoppo, Thronende Madonna zwischen vier Heiligen; Hauptwerk des Meisters.

*79 C. Luca Signorelli, Männliches Bildnis; durch die strenge Formgebung und die malerische Auffassung ein Werk ersten Ranges.

*112. Lorenzo Costa, Darstellung Christi im Tempel (1502).

52. Ambrogio Borgognone, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.

*38. Luigi Vivarini, Thronende Madonna mit Heiligen; Hauptwerk aus des Meisters späterer Zeit (1501).

23. Vittore Carpaccio, Einsegnung des hl. Stephanus zum Diaconen (1511).

44. Bartolommeo Montagna, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.

*79. Luca Signorelli, Zwei Flügelbilder eines Altars.

*79 A. Derselbe, Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik mit seinen Begleitern. Charakteristisch für die Behandlung der antiken Mythologie im Sinne der Renaissance.

54, 54 A. Melozzo da Forli, Allegorische Darstellung der Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino. — Aus dem Cyclus von Gemälden, der sich im herzoglichen Palast zu Urbino befand; zwei andere Stücke in der National-Gallery zu London.

139. Giovanni Santi, (der Vater Raphael's), Thronende Maria zwischen vier Heiligen, links der Stifter knieend.

Oberlichtsaal III. Italienische Schulen des XIV. und XV. Jahrhunderts.

5. Antonio Vivarini, Anbetung der Könige.

1058. Derselbe, Leben der Maria in sechs Bildern.

1130. Gentile da Fabriano, Maria mit dem Kinde mit Heiligen und dem Stifter.

1081 A. Lippo Memmi, Maria mit dem Kinde.

*1064. Bernardo da Firenze, Triptychon: Maria von Christus gekrönt, Geburt Christi, Christus am Kreuze.

1077 und 1077 A. Pietro Lorenzetti, Scenen aus dem Leben der hl. Humilitas; gehören zu einem mehrteiligen Gemälde des Meisters in der Akademie zu Florenz.

*1062 A. Duccio di Buoninsegna, Gemälde in drei Abteilungen; Mittelbild: Geburt Christi; Seitenbilder: die Propheten Jesaias und Hesekiel.

*1079. Taddeo Gaddi, Kleiner dreiteiliger Flügelaltar.

1074 A. Giotto di Bondone, Kreuzigung; eines der seltenen kleinen Tafelbilder des Meisters.

1040. Agnolo Gaddi, Maria und Kind.

27 A. Francesco Squarcione, Maria mit dem Kinde; eines der wenigen beglaubigten Werke des Meisters, der als Lehrer Mantegna's und Begründer der Schule von Padua bemerkenswert ist.

9. Andrea Mantegna, Bildnis des Kardinals Luigi Scarampi.

*2. Gio. Batt. da Conegliano, gen. Cima, Thronende Madonna mit Heiligen; Hauptwerk.

*15. Derselbe, Marcus heilt die verwundete Hand des Schusters Anianus.

51. Ambrogio Borgognone, Maria mit dem Kinde.

*79 B. Signorelli, Maria von Elisabeth begrüfst.

95 A. Vittore Pisano, Anbetung der Könige; eines seiner seltenen Tafelbilder aus der letzten Zeit.

58 A und B. Masaccio, Anbetung der Könige und Martyrium der hl. Johannes d. T. und Petrus.

1177. Giovanni Bellini, Maria mit dem Kinde; eine der frühesten Arbeiten des Meisters.

*18 A. Antonello da Messina, Männliches Bildnis.

*29. Andrea Mantegna, Darstellung Christi (in Leimfarben); frühes treffliches Werk.

20. Marco Basaiti (Venedig), Altartafel, Lunette: Maria mit dem Kinde und Heiligen; in den unteren Abteilungen: die hl. Hieronymus, Johannes der Täufer und Franciscus.

1180. Gentile Bellini, Maria mit dem Kinde und Stiftern (um 1450).
58 C. Masaccio, Wochenstube einer vornehmen Florentinerin.

Oberlichtsaal IV. Italienische Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

207. Gio. Ant. Boltraffio, Die hl. Barbara.
*90 B. Leonardo da Vinci, Der auferstandene Christus zwischen den hl. Leonardo und Lucia.
213. Gaudenzio Ferrari, Verkündigung; frühes, besonders anmutiges Werk.
122. Francesco Raibolini, gen. Francia, Maria mit dem Kinde und Heiligen (1502).
249. Fra Bartolommeo della Porta und Mariotto Albertinelli, Himmelfahrt der Maria, unten am Grabe sechs Heilige.
243. Benvenuto Tisi, gen. Garofalo, Der büfsende Hieronymus.
46. Francesco Morone, Maria mit dem Kinde.
*246. Andrea del Sarto, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen; ein Hauptwerk des Meisters, von Vasari beschrieben.
125. Fr. Francia, Hl. Familie; eines seiner frühesten Werke.

Kabinet V. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts.

*153. Lorenzo Lotto, Bildnis eines Architekten; hervorragendes Werk der mittleren Zeit.
*166. Tiziano Vecellio, Des Künstlers Tochter Lavinia; berühmtes Bild des Meisters aus seiner mittleren Zeit.
*338 A. Agnolo Bronzino, Bildnis des Ugolino Martelli; treffliches Werk.
*12 A. Giorgio Barbarelli, gen. Giorgione, Männliches Bildnis.
*248. Raffaello Santi, Maria mit dem Kinde, genannt Madonna di Casa Colonna; unvollendet, um 1507/8.
338 B. Agnolo Bronzino, Bildnis der Eleonore von Toledo.

109. Gio. Ant. Bazzi, gen. Sodoma, Caritas.
245 A. Francesco Bigi, gen. Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes.
*247 A. Raphael, Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes dem Täufer, genannt Madonna del Duca di Terranuova. Um 1505; das schönste Werk des Meisters in der Sammlung.
*245. Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes (1522).
145. Raphael, Maria mit dem Kinde und Heiligen, um 1502/3.
141. Derselbe, Maria mit dem Kinde, gen. Madonna Solly; Jugendwerk um 1501.

Kabinet VI. Italienische Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

137 A. Benedetto Bonfigli, Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln; dem Fra Angelico verwandt.
*18. Antonello da Messina, Bildnis eines jungen Mannes; eines der anziehendsten Bilder des Meisters.
27. Mantegna (?), Maria mit dem Kinde. Auf dem gemalten Rahmen zwischen Cherubköpfen Engel mit den Leidenswerkzeugen.
*28. Giovanni Bellini, Der tote Christus zwischen zwei Engeln, schönes Jugendwerk unter dem Einfluſs Mantegna's.
32. Vincenzo Catena, Bildnis des Grafen Raimund Fugger.
*60 A. Fra Giovanni da Fiesole, gen. Angelico, Das jüngste Gericht; linker Flügel: das Paradies; rechter Flügel, unten die Hölle. Ein Hauptwerk des Meisters.
17. Cima da Conegliano, Maria mit dem Kinde.
21. Dom. Ghirlandajo, Judith mit ihrer Magd. (1489).
106 A u. B. Botticelli, Simonetta, die Geliebte des Giuliano de' Medici und Giuliano de' Medici.
*90. Raffaellino del Garbo, Maria und Kind mit Engeln; Meisterwerk des Künstlers.
104 A. Andrea del Verrocchio, Maria mit dem Kinde. Unvollendet; bei der Seltenheit der Gemälde des Meisters von besonderem Interesse.
73 A. Piero Pollajuolo, Der jugendliche David.

Kabinet VII. Italienische und Französische Schulen des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

*505 B. u. C. Bernardo Belotto, Der Marktplatz zu Pirna; das Oberthor zu Pirna.

*163. Tizian, Bildnis des Künstlers im Alter von etwa 80 Jahren.

426 A. Carlo Maratti, Brustbild eines jungen Mannes (1663).

468. 470. Antoine Watteau, Die französische Komödie, Die italienische Komödie.

190. Johannes Stephan von Calcar, Bildnis eines jungen Mannes.

494 C. Jean-Baptiste Greuze, Kleines Mädchen (1787).

*197 B. Giac. Palma d. Ae. gen. Palma Vecchio, Weibliches Bildnis.

*301. Tizian, Bildnis eines jungen Mannes.

*259 B. Sebastiano del Piombo, Bildnis einer jungen Römerin; Meisterwerk aus dem Beginn der römischen Zeit.

161. Tizian, Der Venezianische Admiral Giovanni Moro.

*320. Lorenzo Lotto. Bildnis eines jungen Mannes (1525).

459 A. Gio. Batt. Tiepolo, Verteilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominicus. Skizze zur Decke der Gesuati zu Venedig.

Oberlichtsaal VIII. Venezianische Schule des XVI. Jahrhunderts.

191. Paris Bordone, Thronende Madonna mit Heiligen.

307 A. Gio. Girolamo Savoldo, Trauer um den Leichnam Christi.

310. Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Luna mit den Horen.

*197. Aless. Bonvicino, gen. Moretto, Erscheinung der Maria und Elisabeth in der Glorie (1541).

307. Savoldo, Die Venezianerin.

*218. Antonio Allegri, gen. Correggio, Leda und Jupiter als Schwan; 1755 durch Friedrich den Grofsen erworben.

299. Tintoretto, Bildnis eines Procuratos des hl. Marcus.

216. Correggio, Jo und Jupiter. Vorzügliche alte Kopie; das Original in der K. K. Galerie zu Wien.

182 A. u. B. Andrea Meldolla, gen. Schiavone, Zwei waldige Landschaften mit mythologischer Staffage.

193 A. Gio. Batt. Moroni, Bildnis eines Gelehrten.

*160 A. Tizian, Bildnis einer Tochter des Roberto Strozzi aus Florenz (1542).

157. Girolamo Romanino, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.

309. 311. Paolo Caliari, gen. Veronese, Minerva und Mars, Apollo und Juno. Gehören zu einer Folge von Gemälden aus dem Kaufhause der Deutschen zu Venedig.

Oberlichtsaal IX. Italienische, Spanische und Französische Schulen des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

373. Guido Reni, Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste; energisch gemaltes Bild aus der früheren Zeit des Meisters.

372. Annibale Carracci, Landschaft.

441. Luca Giordano, Das Urteil des Paris.

*459 B. Gio Batt. Tiepolo, Martyrium der hl. Agathe.

489. Antoine Pesne, Bildnis Friedrichs des Grofsen (1739).

465. Pierre Mignard, Bildnis der Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin.

471. Charles Lebrun, Bildnis des Eberhard Jabach aus Köln und seiner Familie.

*413 E. Diego Velazquez, Bildnis der Gattin des Künstlers.

454 A. Giovanni Paolo Panini, Ansicht von antiken Bauten Roms (1735).

*413 A. Velazquez, Der Feldhauptmann Aless. del Borro als Sieger über Papst Urban VIII. auf die Fahne der Barberini tretend.

405 B. Jusepe de Ribera, gen. Spagnoletto, Der hl. Sebastian.

404 A. Francesco Zurbaran, Der hl. Bonaventura verweist den hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als Quelle alles Wissens. 1622. Ein Hauptwerk aus der frühen Zeit des Meisters.

467. Nicolas Poussin, Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt.

413 C. Velazquez, Bildnis der Schwester Philipps IV. von Spanien, Maria Anna, Gemahlin Kaiser Ferdinands III.

*414. Bart. Estéban Murillo, Der hl. Antonius mit dem Christkinde; ein Hauptwerk des Künstlers.
381. Michelangelo Amerighi, gen. Caravaggio, Der überwundene Amor.
*478A. Nicolas Poussin, Landschaft aus der römischen Campagna mit Matthäus und dem Engel.
448B. Claude Gellée, gen. Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft (1642).
474B. Antoine Watteau, Gesellschaft im Freien.
*494. Antoine Pesne, Der Kupferstecher G. F. Schmidt mit seiner Gattin (1748).

Korridor X. Italienische, Spanische und Französische Schulen.

474A. Antoine Watteau, Das Frühstück im Freien.
473. Lancret, Schäferscene.
193. Gio. Batt. Moroni, Bildnis des Künstlers (?)
372A. Agostino Carracci, Weibliches Bildnis (1598.)

Der Besucher geht nun zurück durch die Säle IV, II und I und gelangt zu der zweiten Hauptgruppe (im westlichen Flügel).

Oberlichtsaal XI. Deutsche Schule des XIV.—XVI. Jahrhunderts.

1207—1210 Meister Berthold von Nürnberg, Flügel eines Altares: Maria mit dem Kinde; Der heilige Petrus Martyr; Elisabeth von Thüringen; Johannes der Täufer.

1235A. Meister der Verherrlichung Mariae, Anbetung des des Christkindes.

1222. Schule von Soest um 1470—1500, Kreuzigung nebst Vorgängen aus der Leidensgeschichte Christi.

1238. Kölnischer Meister vom Anfang des 15. Jahrh., Flügelaltar: Maria mit dem Kinde und heiligen Frauen. Hervorragendes Bild in der Art des sog. Meisters Wilhelm von Köln.

1235. Meister des Marienlebens, „Maria im Gartenzwinger".

1193. Meister von Cappenberg, Verkündigung und Geburt Christi.

*557G. Albrecht Dürer, Weibliches Porträt.

638D. Albrecht Altdorfer, Kreuzigung.

*557C. Albrecht Dürer, Bildnis Kurfürst Friedrich's des Weisen von Sachsen um 1496. In Wasserfarben auf Leinwand ausgeführt.

557H. Derselbe, Brustbild der Maria (1518). Geschenk.

638C. Albrecht Altdorfer, Landschaft mit der Darstellung des Sprüchwortes: der Bettel sitzt der Hoffahrt auf der Schleppe.

638E. Derselbe, Heilige Nacht.

*557D. Albrecht Dürer, Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Jacob Muffel (1526).

*557F. Derselbe, Madonna mit dem Zeisig (1506).

*557E. Derselbe, Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Hieronymus Holzschuher (1526); wohl das beste Porträt des Meisters.

*638B. Albrecht Altdorfer, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (1510).

556. Christoph Amberger, Bildnis Kaiser Karl's V. (1532).

557B. Albrecht Dürer, Maria mit dem Kinde (1518).

603A. Hans Baldung gen. Grien, Flügelaltar: Anbetung der Könige, die Heiligen Georg, Katharina, Agnes und Mauritius (1507).

556A. Heinrich Aldegrever, Bildnis des Engelbert Therlaen, Bürgermeister von Lennep (1551).

639. Bartholomaeus Bruyn, Maria mit dem Kinde.

586C. Hans Holbein d. J., Männliches Bildnis (1533).

*586. Derselbe, Jörg Gisze, deutscher Kaufherr in London (1532). Ein Hauptwerk des Meisters.

586B. Derselbe, Männliches Bildnis (1541).

589. Lucas Cranach d. Ae., Der Kardinal Albrecht von Brandenburg als heiliger Hieronymus (1527).

584. Hans Burckmair, Heilige Familie (1511).

606A. Bartholomaeus Zeitblom, Das Schweifstuch der Veronika.

*588. Bartholomaeus Bruyn, Johannes von Ryht, Bürgermeister von Köln (1525).

582 und 587. Georg Pencz, Der Maler Erhart Schwetzer von Nürnberg und seine Gattin (1544).

700. Ludger tom King d. Ae., Bildnis eines jungen Mannes.

*583. Christoph Amberger, Der Kosmograph Sebastian Münster (1552). Hauptbild des Meisters.

*596A. Hans von Kulmbach, Anbetung der Könige (1511). Ein Hauptwerk des Meisters.

583B. Bernhard Strigel, Johannes Cuspinian mit Familie.

567A. Lucas Cranach d. Ae., Anna Selbdritt.

567B. Derselbe, David und Bathseba.

Oberlichtsaal XII. Niederländische Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts.

529 A und B. Petrus Cristus, Verkündigung und Geburt Christi; Jüngstes Gericht (1444).

573. Gerard David, Christus am Kreuz von den Angehörigen beklagt.

525. Michiel van Coxie, Der thronende Gott Vater. Kopie nach dem Mittelbilde der oberen Reihe des Genter Altarwerkes von Hubert und Jan van Eyck.

578. Meister des Todes Mariae, Altarbild mit Anbetung der Könige.

585 A. Antonis Mor, Die Utrechter Domherren Cornelius van Hoorn und Antonius Taets (1544). Frühestes bekanntes Bild des Künstlers.

586 A. Jan Gossaert gen. Mabuse, Bildnis eines jungen Mannes.

*561. Quinten Massys, Thronende Maria mit dem Kinde.

644. Jan van Scorel, Cornelis van der Dussen, Sekretär von Delft (um 1550).

*533 und 539. Dierick Bouts, Elias in der Wüste; Feier des Passahfestes. Bildeten zusammen den einen Flügel des Altarwerkes, dessen Mittelbild in der Peterskirche zu Löwen; die beiden Bilder des zweiten Flügels in der Pinakothek zu München.

*535. Roger van der Weyden, Flügelaltar: Anbetung des Kindes; Sibylle von Tibur; der Stern erscheint den drei Königen aus dem Morgenlande. Hauptwerk aus der späteren Zeit des Meisters.

530. Meister der Himmelfahrt Mariae, Verkündigung Mariae.

529. Hans Memling, Thronende Maria mit dem Kinde.

*512—523. Hubert und Jan van Eyck, 12 Tafeln des Genter Altarwerkes: Anbetung des Lammes, das epochemachende Hauptwerk der älteren Niederländischen Schule. Das untere Mittelbild nebst den darüber befindlichen Einzelfiguren von Gott Vater, Johannes und Maria ist noch in der Kirche S. Bavo zu Gent, während die beiden oberen äufsersten Flügel mit Adam und Eva in die Galerie zu Brüssel gekommen sind. Der Altar wurde im Auftrage des Jodocus Vydt und seiner

Gattin Isabella Burluut für deren Kapelle in der Kirch
S. Johann (jetzt S. Bavo) von Hubert van Eyck († 142
entworfen und zum Teil auch ausgeführt, dann vo
dem jüngeren Bruder Jan vollendet (1432). Das ganz
Altarwerk, welches aus 12 Tafeln in zwei Reihen be
stand, zeigte, geöffnet, in der oberen Reihe die Herr
lichkeit des Himmels, in der unteren die Anbetun
des Lammes mit den herzuströmenden Scharen de
Völker; wenn geschlossen, oben die Verkündigung un
zwei Sibyllen, unten die Standbilder der beide
Johannes und die Bildnisse der Stifter.

Von dem unteren Mittelbild besitzt die Berliner Galeri
eine vortreffliche alte Kopie (Mitte des 16. Jahrh.) vo
der Hand Michiel Coxie's, die anderen aufgestellte
Tafeln an dieser Wand sind sämtlich Originale.

524. Michiel Coxie, Die Anbetung des Lammes.

512 und 513. Die gerechten Richter und die Streiter Christ

516 und 517. Die heiligen Einsiedler und die heiligen Pilge

519, 518, 523, 522. Aufsenseiten der unteren Flügel: Jodocu
Vydt, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelis
und Isabella Vydt geb. Burluut.

514, 520, 521, 515. Vier Tafeln der oberen Flügel: D
singenden Engel, die Verkündigung (oben die Prophete
Zacharias und Micha) und die musizierenden Engel.

534 A. Roger van der Weyden, Flügelaltar: Anbetung d
Kindes; Beweinung Christi; Christus erscheint d
Maria. Frühestes bekanntes Bild des Meisters.

*532 A. Albert van Ouwater, Die Auferweckung des Lazaru

*534 B. Roger van der Weyden, Flügelaltar: Geburt Johann
des Täufers; Taufe Christi; Enthauptung des Johanne
Kleinere Wiederholung im Staedel'schen Institut z
Frankfurt a. M.

Kabinet XIII. Niederländische Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts.

549 A. Roger van der Weyden, Maria mit dem Kinde.

532. Petrus Cristus, Bildnis eines jungen Mädchens (Lady Talbot?)

545. Roger van der Weyden, Karl der Kühne von Burgund.
528. Jan van Eyck, Bildnis Christi als König der Könige (1438).
*538A. Meister des Merodealtars um 1450, Christus am Kreuz (s. S. 68).
*525A. Jan van Eyck, Der Mann mit den Nelken. Von höchster Vollendung.
*525C. Derselbe, Maria mit dem Kinde in der Kirche.
*523B. Derselbe, Madonna mit dem Karthäusermönch. Ausgezeichnet durch die köstliche landschaftliche Ferne.
*523A. Derselbe, Bildnis des Giovanni Arnolfini.
538B. Niederländischer Meister um 1480, Tod der Maria.
1202. Jan van Scorel, Bildnis der Agathe van Schoenhoven (der Geliebten des Meisters).
584A. Lucas van Leyden, Der heil. Hieronymus in Bufsübung.
*584B. Derselbe, Maria mit dem Kinde und Engeln.
591. Niederländischer Meister um 1510—1520, Bildnis eines Mannes.
574A. Lucas van Leyden, Die Schachpartie; bemerkenswert als frühe rein sittenbildliche Darstellung.
*633A. Joos van Cleve, Bildnis eines jungen Mannes. Eine Kopie von Rubens' Hand in der Pinakothek zu München.
528B. Hans Memling, Maria mit dem Kinde.

Kabinet XIV. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

906B. Jan Davidsz de Heem, Gehänge von Blumen und Früchten.
750B und C. Thomas de Keijser, Ehepaar mit Sohn und Tochter, als Stifter eines Altarwerkes dargestellt (1628).
*884. Jacob van Ruisdael, Bewegte See bei aufsteigendem Wetter; in der Ferne Amsterdam.
885D. Derselbe, Ansicht des Damplatzes zu Amsterdam. Seltenes Architekturbild des Meisters.
885B. Derselbe, Bewegte See.
972A und B. Jan van Huijsum, Blumensträufse.
570. Thomas de Keijser, Familienbildnis.

Kabinet XV. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

791 E. Gerard Ter Borch, Männliches Bildnis.
*821 A. Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft.
791 D. Gerard Ter Borch, Bildnis eines Mannes.
*855 B. Adriaan van Ostade, Die Bauernschänke (um 1648).
*795 C. Jan Steen, Lockere Gesellschaft.
*912 B. Jan van der Meer van Delft, Die junge Dame mit dem Perlenhalsband.
*885 G. Jacob van Ruisdael, Eichenwald.
*791 G. Gerard Ter Borch, Das Konzert.
919 B. Jan Weenix, Stillleben von totem Wild. Trefflich Werk des Meisters.
885 E. Jac. van Ruisdael, Fernsicht von den Dünen bei Overvee

---

Kabinet XVI. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

948 D. Willem Kalf, Stillleben.
903 A. Adriaan van de Velde, Kühe auf der Weide (1658).
808 A. Hercules Seghers, Holländische Flachlandschaft.
813 A. Govert Flinck, Bildnis einer jungen Dame (1641).
*820 B. Pieter de Hooch, Holländischer Wohnraum. Eine der schönsten Werke holländischer Genremalerei.
835. Allart van Everdingen, Landschaft.
948 B. Willem Kalf, Stillleben.
848 E und F. Karel du Jardin, „Morgen"- und „Abend"beleuchtung" in italienischer Landschaft.
872 A. Paulus Potter, Aufbruch des Statthalters zur Jagd im „Bosch" beim Haag.
792. Gabriel Metsu, Familie des Kaufmanns Geelvink.
825 A. Bartholomaeus van der Helst, Bildnis einer jungen Frau
*795. Jan Steen, Der Wirtshausgarten. Zur Linken an einem Tische der Maler selbst, einen Häring abziehend.
847. Gerard Dou, Bildnis von Rembrandt's Mutter.
845. Hendrik Mommers, Landschaft mit Hirten. Hauptwerk des Meisters.

Kabinet XVII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts (Rembrandt).

*828E. Rembrandt van Rijn, Susanna mit den beiden Alten (1647). Ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit.

*828A. Derselbe, Bildnis eines Rabbiners (1645).

*828F. Derselbe, Die Vision Daniel's (um 1650). Im malerischen Ausdruck der Empfindung eines der Meisterwerke des Künstlers.

*828K. Derselbe, Predigt Johannes des Täufers. Skizze.

*828J. Derselbe, Der Alte mit der roten Mütze (um 1655).

828D. Derselbe, Der Geldwechsler (1627).

*812. Derselbe, Bildnis seiner Gattin Saskia van Ulenburgh (1643, ein Jahr nach dem Tode der Saskia, datiert).

806. Derselbe, Der Traum Joseph's (1645).

808. Derselbe, Selbstbildnis (um 1634).

*828H. Derselbe, Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt (1655). Gehört zu den schönsten Werken des Meisters.

*805. Derselbe, Die Frau des Tobias mit der Ziege (1645).

810. Derselbe, Selbstbildnis (1634).

*828B. Derselbe, Bildnis seiner Haushälterin Hendrickje Stoffels (um 1662—1664).

802. Derselbe, Simson bedroht seinen Schwiegervater, der ihm seine Frau vorenthält.

*840. Aart van der Neer, Brand einer holländischen Stadt.

Kabinet XVIII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts (Hals).

766. Frans Hals d. Ae., Bildnis eines jungen Mannes (1627).

767. Derselbe, Der Prediger Joannes Acronius (1627).

853B. Adriaen Brouwer, Dünenlandschaft im Mondenschein.

*853H. Derselbe, Der Hirt am Wege.

*801H. Frans Hals d. Ae., Bildnis des Tijmann Oosdorp (1656).

886. Meindert Hobbema, Landschaft.

801F. Frans Hals d. Ae., Bildnis eines Edelmanns (1625).

801A. Derselbe, Singender Knabe (um 1625).

*801 C. Derselbe, Hille Bobbe, die Hexe von Haarlem.
801 E. Derselbe, Männliches Porträt (um 1660).
*801. Derselbe, Bildnis einer jungen Frau (um 1625).
791. Gerard Ter Borch, „Die väterliche Ermahnung".
*801 G. Frans Hals d. Ae., Die Amme mit dem Kinde. Aus der Blütezeit des Künstlers (etwa 1635).
*793. Gerard Ter Borch, Der Schleifer und seine Familie.
*800. Frans Hals d. Ae., Bildnis eines jungen Mannes (um 1625).
901 C. Salomon van Ruisdael, Holländische Landschaft (1631).

Kabinet XIX. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

*861 B. Aalbert Cuijp, Flusslandschaft. Aus der besten Zeit des Meisters.
791 A und B. Gerard Ter Borch, Bildnisse des Herrn van Marienburg, Oheims des Malers, und seiner Frau Gertrud, geb. Ter Borch.
*922 B. Adriaan van de Velde, Flache Flusslandschaft. Ein Hauptwerk des Künstlers aus seiner frühesten Zeit.
743. Jacob Gerritsz Cuijp, Bildnis einer alten Frau.
*875 A. Jan van de Capelle, Stille See. Treffliches Werk.
967 A. Hendrik Martensz Sorgh, Bauernschlägerei.
*885 F. Jacob van Ruisdael, Dorf am Waldesabhang.
898. Emanuel de Witte, Inneres einer Kirche (1667).

Kabinet XX. Vlämische Schule des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

798 E. P. P. Rubens, Einnahme von Paris durch Heinrich IV.
765. Jan Brueghel gen. Sammetbrueghel, Landschaft mit dem heil. Hubertus. Letzterer von Rubens Hand.
*856. David Teniers d. J., Die Puffspieler.
*798 F. Rubens (oder van Dyck?), Studie zu einem Apostel.
*688 A. Jan Brueghel, Blumenstrauſs.
878. Frans Snyders, Der Hahnenkampf (1615).
866 C. David Teniers d. J., Vlämische Kirmes (1640).
664 A. Adam Elsheimer, Landschaft mit der badenden Nymphe.

664 C. Adam Elsheimer, Landschaft mit Johannes d. T.
798 G. P. P. Rubens, Die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V. (unvollendet).
976. Daniel Seghers, Blumengewinde um ein Steinrelief.
*763. P. P. Rubens, Bildnis seines zweiten Knaben (um 1616).
859. David Teniers d. J., Versuchung des hl. Antonius (1647). Das Hauptwerk unter seinen häufigen derartigen Darstellungen.
*798 K. P. P. Rubens, Pietà (um 1616).

Oberlichtsaal XXI. Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts (Rubens).

*832. Cornelis de Vos, Die Töchter des Malers.
782. Antonius van Dyck, Thomas François de Carignan, Prinz von Savoyen (1634).
*776 C. P. P. Rubens, Andromeda. Meisterwerk aus des Künstlers letzter Zeit (s. S. 69).
*770. Antonius van Dyck, Verspottung Christi; nebst No. 794 und 799 aus der früheren Zeit des Meisters, unter dem Einfluſs und im Wetteifer mit Rubens gemalt.
753 A und B. Nicolaes Elias, Cornelis de Graef, Bürgermeister von Amsterdam, und seine Gattin Katharina Hooft.
*781. P. P. Rubens, Helene Fourment, des Künstlers zweite Gattin als heil. Caecila.
*774. Derselbe, Diana auf der Hirschjagd; die Tiere von Fr. Snyders.
*783. Derselbe, Auferweckung des Lazarus. Aus des Meisters mittlerer Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt.
917. Derselbe, Maria mit dem Kinde. Die Früchte hat Fr. Snyders, die Blumen Daniel Seghers und die Landschaft Jan Brueghel gemalt.
*785. Derselbe, Perseus befreit Andromeda (um 1615).
790. Antonius van Dyck, Die Kinder König Karl's I. von England (1637). Mit Hilfe von Schülern ausgeführt.

*776B. P. P. Rubens, Der trunkene Silen mit seinem Gefolge. Ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt.

831. Cornelis de Vos, Bildnis eines Ehepaares (1629).

*778. Antonius van Dyck, Beweinung Christi.

844. Peter Meert(?), Der Rheder und seine Gattin.

776A. P. P. Rubens, Neptun und Amphitrite; aus der früheren Zeit.

Korridor XII. Vlämische, Holländische und Deutsche Schule des XV.—XVII. Jahrhunderts.

695. Barth. van Bassen, Inneres einer Kirche (1624).

967. Jan Fyt, Diana mit ihrer Meute neben erlegtem Wild.

741B und A. Adriaan van de Venne, Sommer und Winter (1614). Gehören zu den besten Werken des namentlich für die Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei bedeutsamen Meisters.

796C. Dirk Jan van der Laen, Das Landhaus. Früher irrtümlich dem Delfter Vermeer zugeschrieben.

836. Nicolaas Berchem, Düstere Winterlandschaft.

*899. Philips Wouwerman, Die Reitschule.

865C. Jan van Goijen, Winterlandschaft (1650).

758A. Antonis Palamedesz, Gesellschaft beim Mahle.

895. Ludolf Bakhuisen, Leicht bewegte See (1664). Gutes, frühes Werk.

884A. Adriaan van de Velde, Waldlandschaft mit Herde (1688).

608. Joachim de Patinir, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.

593. Lucas Cranach d. Ae., Der Jugendbrunnen.

V.

AEGYPTISCHE UND VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER.

Verzeichnis der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse. 6. Aufl. Berlin 1886. Preis 60 Pfennig. (Neue Bearbeitung in Vorbereitung).

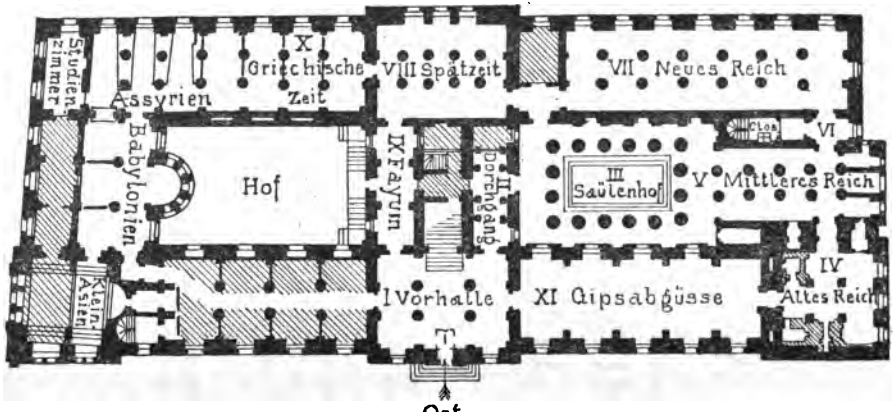
Die ägyptischen Wandgemälde, 37 Tafeln nebst Erklärung. 3. Aufl. Berlin 1882. Quer-Fol. Preis 6 Mark.

Der Text allein. 5. Aufl. 1886. Preis 30 Pfennig.

Verzeichnis der vorderasiatischen Altertümer und Gipsabgüsse. Berlin 1889. Preis 50 Pfennig.

West

Süd



Nord

Ost

AEGYPTISCHE ALTERTÜMER.

Den Grund zum aegyptischen Museum legte König Friedrich Wilhelm III., indem er die Sammlungen Minutoli, Passalacqua, Drovetti und Saulnier ankaufte; unter ihnen zeichnete sich besonders die Sammlung Passalacqua aus, die 1827 erworben wurde. Diesen Sammlungen gehören vorzugsweise die grofsen Steinsärge, die Holzsärge und Mumien, die Grabsteine und die kleineren Altertümer an.

König Friedrich Wilhelm IV. entsendete unter Führung von Rich. Lepsius eine wissenschaftliche Expedition nach Aegypten und Aethiopien (1842—1845), die eine sehr reiche Ausbeute zurückbrachte. Neben vielen Denkmälern der späteren Zeit, die historisch interessant sind, brachte sie uns insbesondere die unschätzbaren Altertümer aus der ältesten uns bekannten Periode der aegyptischen Geschichte, sowie die in keinem anderen Museum Europas vorhandenen aethiopischen Denkmäler. Im Jahre 1848 wurden die aegyptischen Sammlungen aus dem Schlosse Monbijou in das jetzige Gebäude übertragen.

Auch in der Folgezeit hat die Sammlung noch wichtige Erwerbungen gemacht, vornehmlich durch die freundliche Unterstützung der Herren Generalkonsul Travers, Konsul Schmidt, Dr. v. Niemeyer, Dr. Reinhardt, Pelizaeus, Dr. Grant Bey und Stadler. Wertvolle Geschenke verdankte sie dem Wohlwollen einiger in Aegypten lebenden Landsleute, unter denen die Herren Baron Saurma, Prof Schweinfurth, Vicekonsul Th. Meyer, Kommerzienrat Küstner, Konsularagent Todros Bulos und Dr. Wild besonders genannt seien, dem Egypt Exploration Fund,

Mr. Flinders Petrie und Mr. Martin Kennard in London, Herrn Theod. Graf in Wien, den Herren Rudolf Mosse, Dr. Reifs und James Simon in Berlin, v. Levetzau in Darmstadt u. a.

Wir teilen die aegyptische **Geschichte** von der ältesten uns bekannten Zeit bis zum Ende der einheimischen Herrschaft (etwa 2800—340 v. Ghr.) in das alte, mittlere, neue Reich, in die Epoche der libyschen Herrschaft und in die Spätzeit; neben dieser Einteilung geht dann noch eine andere nach den Dynastien oder Herrscherfamilien einher.

Das alte Reich (Dynastie 4, 5, 6, etwa 2700—2500 v. Chr.) hat uns in seinen Gräbern zahlreiche Bildwerke hinterlassen, deren hohe Vollendung deutlich auf eine vorausgegangene lange Entwickelung hinweist. Auch der Staat, die Religion und die Schrift treten uns auf diesen ältesten Denkmälern des aegyptischen Volkes in so vorgeschrittener Gestalt entgegen, dafs man annehmen mufs, die aegyptische Kultur habe schon damals ein sehr hohes Alter besessen.

Den Mittelpunkt des Staates bildet im alten Reich die Gegend der späteren Stadt Memphis, nördlich von Kairo. Hier residierten die Könige und hier liefsen sie sich in ihren Pyramiden (zu Gizeh, Sakkara u. s. w.) bestatten; auch die Vornehmen des ganzen Landes wählten sich ihre Gräber neben denen ihrer Herrscher.

Nach der sechsten Dynastie tritt eine Zeit des Verfalles ein, aus der nur wenige Denkmäler (Wd. I und II im Saal des mittleren Reichs) erhalten sind. Einige Jahrhunderte später übernimmt ein oberaegyptisches Geschlecht die Führung des Landes und führt eine zweite Blütezeit, das mittlere Reich (Dyn. 11. 12. 13) herauf. Insbesondere sind die mächtigen Könige der 12. Dynastie (etwa 2200—1900 v. Chr.) die Amenemhet und Usertesen, hervorzuheben; sie residierten z. T. in Mittelaegypten, im Fayum.

Der Periode des mittleren Reiches wurde durch die Invasion eines asiatischen Hirtenvolkes, der sogenannten Hyksos, ein Ende bereitet.

Um 1600 v. Chr. gelingt es Aegypten diese Fremdherrschaft abzuschütteln und es beginnt damit die grosse Epoche des neuen Reiches, in der Aegypten thätig in die politischen Verhältnisse Vorderasiens eingreift. Insbesondere die Könige der 18. Dynastie (etwa 1600—1400 v. Chr.), die Amenophis und Thutmosis, schufen Aegypten zur Weltmacht um; eine veränderte Stellung des Landes, die eine tiefgehende Umgestaltung des Volkslebens zur Folge hatte. Die Hauptstadt ist Theben in Oberaegypten, das von den Königen des neuen Reiches mit ungeheuren Bauten (Tempel von Karnak, Luxor u. s. w.) geschmückt wurde. Das Ende der 18. Dynastie ist durch religiöse Wirren bezeichnet (König Amenophis IV., um 1400 v. Chr., versucht eine neue Religion einzuführen), auch die politische Macht begann zu erlahmen. Unter den Königen der 19. Dynastie (etwa 1400—1270 v. Chr.) ist Ramses II. durch die zahlreichen Bauten seiner langen Regierung berühmt.

Unter der 20. Dynastie sinkt die königliche Macht mehr und mehr, während die der Priester steigt, bis um 1150 v. Chr. die Hohenpriester von Theben selbst den Thron besteigen (Dyn. 21). Um 950 v. Chr. fällt die Macht libyschen Fürsten zu, deren Familie als Führer von Söldnerheeren in Aegypten ansässig war. Ihre Herrschaft (die 22. Dynastie) währt etwa bis 750 v. Chr., in dem folgenden Jahrhundert gehört Aegypten bald aethiopischen und bald assyrischen Eroberern.

Erst als König Psammetich von Saïs (in Unteraegypten) der Fremdherrschaft ein Ende machte, blühte das Land wieder auf; seinem Geschlechte, der 26. Dynastie (663 bis 525 v. Chr.) gelang es, Aegypten noch einmal eine Machtstellung zu verschaffen, die freilich nicht von langer Dauer war.

Im Jahre 525 wurde Aegypten von dem Perserkönig Kambyses unterworfen und blieb nun — Perioden glücklicher Aufstände abgerechnet — eine persische Provinz. Als solche fiel es 332 Alexander dem Grofsen zu, nach seinem Tode seinem General Ptolemaeus, in dessen Familie es sich forterbte. Im Jahre 32 v. Chr. wurde es römische Provinz. Seit der Teilung des römischen Staates gehörte es zu dem

byzantinischen Reiche, dem es 638 n. Chr. von den Arabern entrissen wurde.

Kunst: Die Zeichnung der aegyptischen Reliefs und Malereien hat für unser Auge zunächst etwas befremdendes da alle Künstler beim Zeichnen menschlicher Figuren nach einem aus vorhistorischer Zeit stammenden Herkommen in bestimmter Weise von der Natur abweichen. Sie zeichnen die Füfse und Beine von der Seite, Brust, Schultern und Hände aber von vorn; den Kopf wieder von der Seite, das Auge aber wieder von vorn. Um ein richtiges Urteil über aegyptische Kunstwerke zu haben, muss man sich an diese Eigentümlichkeit gewöhnen; dagegen erlauben die Bilder der Tiere und die Statuen, da bei beiden die alte Sitte nicht oder doch nicht in solchem Mafse stört, einen leichteren Genufs.

Die **Schrift** der Aegypter sind die sogenannten Hieroglyphen, die aus etwa 500 Bildern natürlicher Gegenstände bestehen. Neben Zeichen für die Konsonanten (die Vokale bleiben unbezeichnet) und Silbenzeichen, enthält die Schrift besonders Wortzeichen, die ein bestimmtes aegyptisches Wort ansdrücken, und sogenannte Determinative, die einem Worte beigefügt werden, um seinen Sinn anzudeuten. Diese Arten von Zeichen werden in eigentümlicher Weise mit einander verbunden, so schreibt man z. B. bei nfr „gut" hinter das betreffende Wortzeichen noch die beiden letzten Konsonanten (fr) und das Determinativ für Abstraktes; bei hb „Fest" setzt man die Konsonanten hb vor das entsprechende Wortzeichen und hrw „Tag" schreibt man nur mit den Konsonannten und dem Determinative der Zeit. — Die Schrift läuft in der Regel von rechts nach links.

Im täglichen Leben schrieb man mit Rohrfedern und schwarzer Farbe (vgl. die Schreibzeuge S. 113) auf einem feinen Papier, das man aus dem Marke des Papyrusgrases bereitete. Dabei kürzte man die Hieroglyphenzeichen so stark ab, dafs in sehr früher Zeit eine neue Schriftart, das sog. Hieratisch, entstand. Aus dieser entwickelte sich dann

später durch weitere Abkürzung und Umgestaltung die demotische Schrift, die besonders in griechisch-römischer Zeit gebraucht wurde. Bald nach Beginn unserer Zeitrechnung fing man an sich zur Wiedergabe der aegyptischen Sprache der griechischen Schrift zu bedienen (Koptisch).

Gräber. Die Aegypter haben frühzeitig es für nötig erachtet, das Wohlergehen ihrer Verstorbenen durch allerlei Schutzmafsregeln zu sichern. Man sichert der Seele die Möglichkeit, ihren Körper wieder zu benutzen, indem man diesen einbalsamiert (Mumien) und in einem schwer zu eröffnenden Grab vor Zerstörung schützt. Man setzt eine Statue des Toten in das Grab, damit sein Geist ein dem früher bewohnten Körper ähnliches Bild zum Sitze habe. Man schützt den Toten auf mannigfaltige Weise vor Hunger und Durst: durch Opfer, die ihm im Grabe regelmäfsig gebracht werden; durch magische Formeln, die man hersagt und in das Grab schreibt; durch besonderes Einbalsamiren der Eingeweide u. a. m. Aufserdem giebt man dem Toten noch magische Figuren und Schriften, Amulette aller Art und Hausgeräte, wie er sie im Leben gebraucht hat, mit in das Grab.

I. Vorhalle.

1479. Kopf des Königs Har-em-heb (um 1380 v. Chr.). — G. *221.* Kopf Ramses II. (um 1350 v. Chr.) Gips. — *Im Treppenhaus:* * G. *185.* Kampf Sethos I. gegen die Beduinen bei „der Stadt Kanaans". (Um 1360.) Gips.

II. Durchgangsraum.

7324. Säule von der Insel Philae, das Kapitell in Gestalt einer Palme. Römische Zeit.

III. Säulenhof.

Der Säulenhof mit dem dahinter liegenden Saale bildet die Haupträume eines aegyptischen Tempels nach. Auch

die hier aufgestellten grofsen Altertümer, die verschiedenen Zeiten angehören, haben sämtlich zur Ausschmückung von Tempeln gedient.

Innerer Raum: ***7261*. Altar aus dem spätaethiopischen Reiche mit Inschriften in aegyptischen und aethiopischen Hieroglyphen; wichtig als einziger Anhaltspunkt zur Entzifferung der aethiopischen Schrift. — ***7262*. Widder, von Amenophis III. (etwa 1440—1400 v. Chr.) in einen aethiopischen Tempel geweiht (das gegenüberliegende Exemplar ist ein Gipsabguss). — ***7264*. Kolofs eines Königs des mittleren Reichs; die alten Inschriften sind von Ramses II. ausgetilgt und durch seine eigenen ersetzt. — *7265*. Kolofs König Usertesen's I. (etwa 2100 v. Chr.), das Oberteil ergänzt; an den Seiten des Thrones die Nilgötter. Auf der Rückseite späteres Relief mit einem Bild des Gottes Sutech.

Am Eingang und zwischen den Säulen: Bilder der löwenköpfigen Kriegsgöttin Sechmet, von Amenophis III. (um 1440 v. Chr.) geweiht.

Wände links vom Eingang: *10835*. Oberteil eines Kolosses Ramses II. *1622*. Ergänztes Bild eines heiligen Sperbers.

Wände rechts vom Eingang: **10834*. Säulenkapitell des mittleren Reiches mit dem Kopfe der Göttin Hathor.

Rings an den Wänden: Papyrus aller Zeiten, (hieroglyphisch, hieratisch, demotisch, koptisch; griechisch und arabisch. Vgl. S. 106.)

Wandgemälde: *An den Wänden*: Landschaften aus Aegypten und Aethiopien. — *An den Säulen:* Aegyptische Könige vor verschiedenen Göttern opfernd. — *Auf dem Gesims:* Moderne Inschrift in Hieroglyphen, die die Erbauung des Tempels unter König Friedrich Wilhelm IV. berichtet.

IV. Saal des alten Reiches.

(Etwa 2800—2500 v. Chr.)

Das alte Reich (vgl. S. 104) ist die Blütezeit der aegyptischen Kunst; besonders beim Porträt und bei der Darstellung der Tiere ist die richtige Beobachtung der Natur und

die Frische der Auffassung bewundernswert. Unter den hier ausgestellten Altertümern beachte man vor allem die Holzstatue des Per-her-nofret und die Reliefs des Grabes des Manofer.

Die Sitte die Toten durch Gräber zu schützen ist im alten Reich fast nur auf die höchsten Stände beschränkt. Die Könige werden in den Pyramiden (vgl. S. 110) bestattet; die Gräber der Privatleute sind massige rechteckige Steinbauten (sogen. Mastaba's), vgl. das Modell an der Wand II. Eine kleine Kammer darin dient zur Darbringung der Opfer, die auf einen Opferstein an der Westwand des Grabes niedergelegt werden; auf dieser Westwand pflegt eine Thüre, der Eingang in das Totenreich, dargestellt zu sein (sogen. Scheinthüre). Aus diesen Scheinthüren entwickeln sich gegen Ende des alten Reiches die Grabsteine. Die anderen Wände dieser Kammern sind mit Bildern geschmückt, die den Verstorbenen, die ihm opfernden Diener, seine Heerden u. a. m. darstellen. — Fast alle Gräber des alten Reiches liegen neben den Pyramiden der Könige bei dem alten Memphis.

Wand I: ***1108*. Kammer aus dem Grabe des Hofbeamten Ma-nofer (5. Dynastie, um 2600 v. Chr.). Auf der einen Längsseite werden dem Toten seine Rinder und sein Geflügel vorgeführt; auf der andern bringen Diener Speisen zum Opfer und schlachten Stiere. Auf der einen Schmalseite Kuhhirten, melkend und Milch zum Opfer bringend, auf der andern die Scheinthür. — ***1105*. Kammer aus dem Grabe des Amten (Anfang der 4. Dynastie, um 2700 v. Chr.), von sehr altertümlichem Stil. Im Innern Bilder des Verstorbenen, opfernder Diener und einer Jagd; Scheinthür. Die im Grab gefundene Statue des Amten an Wand XI. — *8800*. Porträt des Chui.

Wand II: Modell eines Grabes des alten Reiches. — **1107*. Kammer aus dem Grabe des Prinzen Mer-eb, Sohnes des Königs Chufu (Cheops, um 2700 v. Chr.) und seiner Mutter der Prinzessin Sedit. An der Aufsenwand und in der Thür ist der Tote wiederholt mit seinen Kindern dargestellt. Innen zwei Scheinthüren; opfernde Diener u. a.;

über der Thür Bilder von Schiffen. — *1114.* Steinbalken mit Pfeilern, aus einem Grabe. — *1109.* Grabstein des Pepimer-sed (Dyn. 6).

Wand III: Kleine Obelisken aus Gräbern. — *1120.* Grofse Scheinthür, ergänzt.

Wand IV: Reliefs aus Gräbern der 5. Dynastie. — *1128.* Bäuerinnen bringen Geschenke. — *1129.* Erntearbeiten. — *1131.* Schiffe und heimkehrende Schiffer. — *1132.* Wüstentiere.

Wand VI—X: Kleine Grabsteine und Opfersteine.

Kasten A (an Wand VIII): Kleine Schiffe, die man dem Toten zur Fahrt über einen See im Jenseits beigab.

Freistehend neben Wand V: Modell der Pyramide des Cheops in Gizeh, aus einem Stein derselben.

Freistehend neben Wand VII: **Holzstatue des Per-hernofret, Vorstehers der Königlichen Gärten. — *7715.* Vase aus dem Grabe des Königs Pepi (um 2500 v. Chr.).

Schrank B (neben Wand X): Kleine Altertümer des alten Reiches; Modelle von Küchen dem Toten beigegeben, um ihn zu ernähren. — *8059.* Rückenwirbel des Königs Mer-en-re (um 2500 v. Chr.).

Wand XI: **1185.* Thür aus einer Pyramide, mit Fayenceplatten belegt: spätere Herstellung einer Arbeit der 3. Dynastie. — *1106.* Statue des Amten aus unserem Grabe. — *7334.* Schreiber. — *8430.* Statue des Tenti, das Gesicht Porträt. — **7706.* Dienerin, Korn mahlend: dem Toten beigegeben, um ihn zu ernähren.

Wand XII: **10123.* Familiengruppe, mit frischen Farben, die Augen eingelegt.

Wand XIII: Opfersteine aus einem Grabe der 5. Dynastie, dahinter farbige Nachbildung einer Scheinthür. — *1186.* Grabeingang.

Wand XIV: Kopfstützen zum Schlafen.

V. Saal des mittleren Reiches.

(Etwa 2200—1800 v. Chr.)

Die Sitte der Einbalsamierung und der Errichtung von Gräbern breitet sich weiter im Volke aus; damit nehmen

denn auch die Gräber bescheidnere Gröfsen an. Es sind meist kleine Ziegelpyramiden, die keine besondere Kammer für die Opfer enthalten; diese werden vor der Aufsenwand des Grabes an einer Stelle dargebracht, die eine eingelassene Steinplatte, der sogenannte Grabstein, bezeichnet. Auf diesem Grabstein ist das Bild der Thür (vgl. S. 109) durch ein Bild verdrängt, das den Toten vor einen Speisetisch sitzend darstellt. — Mit Vorliebe lassen sich die Aegypter dieser Zeit in der heiligen Stadt Abydos bestatten, wo der Gott Osiris begraben war; vgl. die Grabsteine an Wand V. und VII.

Wand I und II: *Drei Holzsärge aus der Zeit zwischen altem und mittlerem Reich. — Schädel, Mumienmaske, Perlennetz, Stöcke u. s. w. aus einem derselben.

Schrank A (an Wand III): *Statuetten der Toten und ihrer Angehörigen. — *10724*. Nilpferd in grüner Fayence.

Schrank B (an Wand IV): *Toilettenkasten einer Königin mit Inhalt.

Wand V: Grabsteine aus Abydos.

Wand VI: **1154*. Steinsarg aus Theben mit frischen Farben, darüber der Deckel und der Schädel des Opferstiers.

Wand VII: Grabsteine aus Abydos.

Wand VIII: Gefäfse und Geräte aus einer Stadt der 12. Dynastie (um 2000 v. Chr.). — *1195*. Opferstein des Königs Amen-em-het III.— *1157*. Siegesdenkmal Köng Usertesens III. um 1050 v. Chr.) aus Nubien. — *1160*. *1161*. Wasserstandsmarken an Felsblöcken, ebendaher.

Freistehend im Mittelgang: *45*. Holzsarg des Sebek-o, viereckig, aufsen mit Scheinthüren (vgl. S. 109) bemalt. — **1121*. Statue Königs Amen-em-het III. (um 1900 v. Chr.), deren Gesicht später in das des Königs Mer-en-ptah (um 1270 v. Chr.) verwandelt ist.

Freistehend am Ende des Saales (neben dem Säulenhof) rechts und links: **Holzsärge des Gütervorstehers Mentu-hotp. Diese drei Särge wurden, einer in dem anderen stehend, in einem Grabe des westlichen Theben gefunden. In dem innersten lag die Mumie des Verstorbenen. Um den äussersten Sarg standen die hier aufgestellten Gegenstände, Schiffe,

Schüsseln mit Brot und Früchten, Stöcke u. s. w., und zwar in derselben Ordnung wie hier. (Die *Statuette des Verstorbenen steht im Schrank A an Wand III).

Wandgemälde: Darstellungen des täglichen Lebens, aus Gräbern verschiedener Zeit frei nachgebildet.

Rechte Wand vom Säulenhof aus: 1. 2. Häuser und Garten. — *4.* Musikantinnen. — *5.* Gelage. — *6.* Weinbereitung. — *7.* Vogelfang. — *10. 11.* Ackerbau. — *12. 13. 14.* Jagd und Fischfang.

Linke Wand vom Säulenhof aus: 1—4. Bearbeitung von Stein und Holz. — *6.* Töpferei. — *8.* Küche. — *9.* Schuster. — *12.* Wägen von Gold. — *13.* Bildhauer. — *14.* Transport einer Statue.

VI. Zimmer der 18. Dynastie.

(Etwa 1600—1400 v. Chr.)

Hauptsächlich Denkmäler aus der ersten Hälfte dieser Dynastie, die in mancher Hinsicht (z. B. in der Tracht) noch an die des mittleren Reiches erinnern. Mehreres aus dem grossen Tempel von Der-el-bachri, den sich die Familie Thutmosis III. zu ihrem eigenen Totenkultus in Theben erbaute (vgl. die Photographie an Wand III).

Wand I und II: **2301.* Kopf und Tatze einer Sphinx, mit den Zügen der Königin Chnemt-amun, aus Der-el-bachri.

Wand III: *2279.* Kopf einer Statue derselben Königin, ebendaher. — *1636.* Relief, das Schiff des Königs, ebendaher.

Wand IV: Grabsteine dieser Zeit, denen des mittleren Reichs ähnlich. — *2299.* Sphinxkopf, mit den Zügen der Königin Chnemt-amun, aus Der-el-bachri.

Wand V: *2066.* Grabstein des Sen-mut, Günstlings der Königin Chnemt-amun.

Freistehend (neben Wand V): **2296.* Statue desselben Mannes; in seinem Schofs hält er eine kleine Prinzessin, deren Erzieher er war.

VII. Saal des neuen Reiches.

A. Wand I—IX. Altertümer des neuen Reiches.

(Etwa 1600—1150 v. Chr.)

Die Kunstwerke des neuen Reiches stehen zumeist denen der älteren Epochen nach; die Künster gefallen sich vorzugsweise in der Wiedergabe der weiten faltigen Kleider, die in dieser Zeit Mode sind.

Der Wunsch, durch Einbalsamierung der Leiche u. s. w. für das Heil der Toten zu sorgen, erfafst in dieser Zeit auch die unteren Stände des Volkes; da diese sich keine eigenen Gräber erbauen können, lassen sie sich in gemeinsamen Massengräbern bestatten. Die Gräber der mittleren Stände sind in der Regel noch Ziegelbauten wie im mittleren Reiche; die Vornehmen und die Könige werden in Theben in grofsen Felsengräbern beigesetzt.

Schrank A (an Wand I): Links: Sessel. — Rechts: Musikinstrumente.

Wand I: *6911.* Perrücke aus Schafwolle. — *252.* Kasten für Totenstatuetten (vgl. S. 114). — *2303.* Statue des Nefr-hor und seiner Frau. — ***2297.* Statue des Ptah-mai und seiner Familie.

Zwischen Wand I und II (am Fenster): *1.* Sarg des Meri; der Sarg hat wie alle Särge des neuen Reiches die Gestalt einer Mumie, die Bemalung — gelb auf schwarz — entspricht der Sitte der 18. Dynastie.

Schautisch B (neben Wand II) B 1: *Schalen, Löffel und andere Schnitzereien. — B. 2: Geräte zum Schreiben und Malen. — B. 3: *Kleine Löffel und andere Schnitzereien, z. T. von feinster Arbeit. — B. 4: Puppen und Spielzeug. — B. 5: Aus Gräbern des neuen Reichs in Sakkarah. — B. 6: Spiegel, Rasiermesser; Gewichte. — (Vgl. andere Schmucksachen des neuen Reiches in Saal VIII, Schautisch J.)

Auf dem Schautisch: *2056* und *2057.* Amenophis II. opfernd; am oberen Nil gefunden.

Wand II: **2072.* Relief mit dem Bilde des merkwürdigen Königs Amenophis IV. (vgl. S. 105). — *2063.* Relief mit dem

Bilde des Cha-em-het, aus seinem Grabe. — Kränze und Blumen z. T. von Königsmumien.

Schrank C (an Wand II): *Beigaben der Toten aus einer Massengrabe der Zeit Ramses II. (um 1350 v. Chr.): Bogen — Hacke für den Ackerbau. — Schlüssel, eines der wenigen sicher alten Eisengeräte. — Schmucksachen eines Mädchens und das dazu gehörige Kästchen, ihr Arm und eine Locke — Fischnetz.

Schrank D (an Wand III): Oben rechts kleine Figuren meist aus dem neuen Reich. *6908*. Königin Ah-mes Nefret-eri — *4417*. Königskopf. — Figuren des Gottes Bes. Oben links Figuren in Mumiengestalt (vgl. Schrank E), zumeist von Königen, dabei *2502* Ramses II., eine der ältesten Bronzestatuetten. Unten: Kopfstützen, wie man sie zum Schlafen benutzte. — Täfelchen mit Königsnamen aus Grundsteinen von Tempeln. — *10195*. Bemalter Holzkasten. — *10756* Brettspiel. — Büchsen für Augenschminke.

Wand III: Grabsteine des neuen Reichs. Dieselben zeigen, im Unterschied von denen des mittleren Reichs, in der Regel den Verstorbenen vor dem Totengotte Osiris betend.

Zwischen Wand III und IV: *2. Steinsarg des Generals Meriti. — *2058*, Relief aus dem berühmten Felsengrabe König Sethos' I.

Schrank K: Kleine Statuen, meist aus Holz. — *4667* Figur eines Offiziers.

Wand IV: Grabsteine. — Oben Gefässe, in denen man die besonders einbalsamierten Eingeweide beisetzte.

Kasten L (an Wand IV): Grössere Holzstatuen des neuen Reichs.

Schrank E (an Wand IV): Hölzerne und steinerne Figuren, meist in Mumiengestalt; man gab sie dem Toten bei, damit sie im Jenseits anstatt seiner arbeiteten. — Unten Kasten, in denen sie im Grabe niedergelegt wurden.

Schrank M (an Wand V): *9592*. Hölzernes Bett. Unten: Kasten für Totenfiguren (vgl. Schrank E).

Wand V: *2079*. Aegypter und Asiat, Relief aus dem Grabe Sethos I. — *47*. Sarg und Mumie des Bekenchons;

bunt auf einst weissem, jetzt gelbem Grund, die gewöhnliche Bemalung des neuen Reichs.

Wand VI: Schöne Särge zweier Frauen, innen und aufsen bemalt.

Wand VII: Särge des neuen Reichs aus dem „zweiten Funde von Der-el-bachri", (s. S. 116) wo die Mumien von Priestern des Amon gefunden wurden.

Schrank F (an Wand VIII): Gebrauchsgegenstände aus dem neuen Reiche. An der Rückwand: Lanze, Bogen, Schwert, *Kriegsbeil, Sandalen — auf den Stufen: Gefäfse aus Fayence verschiedener Zeit, Körbe; Dolch mit Lederscheide.

Wand VIII: Grabsteine, oben in Pyramidenform endend.

Zwischen Wand VIII und IX: *57.* Steinsarg des Hohenpriesters Har-e. — *10832.* Sarg einer Frau Tamaket.

Wand IX: Grabsteine. — **2060. 2061.* Malereien auf Stuck, Königin Nefret-ere und ihr Sohn Amenophis I.; beide wurden gegen Ende des neuen Reiches als heilig verehrt. — **10833.* Holzrelief aus dem danebenstehenden Sarge. *10832.* Tamaket in der Tracht ihrer Zeit.

Wand X: **7278.* Relief aus dem Grabe des Rii. — **2089.* Leichenzug des Baumeisters Maia.

Zwischen Wand X und XI: *33.* Steinsarg des Hohenpriesters Pe-hen-nuter. — *2290.* Denkstein des Nefer-ronpet.

Wand XI: *7275.* Schönes Relief aus einem Grabe. — *1625. 1116.* Könige aus alter Zeit, als heilig verehrt. — *2077. 2078.* Gesims und Teil einer Wand vom Tempel von Medinet-Habu. — Bunte Thonreliefs, mit denen der Tempel von Tell-el-Jehudijeh verziert war.

B. Wand XII—XIV. Altertümer der libyschen Zeit. (Etwa 1100—700 v. Chr.)

Wand XII: *30. 927.* Sarg und Mumie des Nes-pnuter-re; der Sarg aus sogenannter Mumienpappe (Leinwand und Gips), die Bemalung auf weissem Grund, wie es in dieser Zeit üblich ist. — *11000.* Alabasterschrein für die Gefäfse

mit den Eingeweiden des Königs Scheschonk. — *2101. 2102.* Reliefs aus Karnak, opfernder König. — **2094.* desgl. gefangene Juden aus dem Kriege des Königs Scheschonk (Schischak der Bibel) gegen Jerusalem (vgl. das Wandbild S. 118 unten).

Zwischen Wand XII und XIII: *7325.* Sarg der Frau Tentamun. — *7478.* Särge und Mumie einer kleinen Prinzessin. — *7972.* Sphinx der Königin Schep-en-opet.

Schrank G. (an Wand XII): In der Mitte: *6749.* Kopf eines Sarges. — *1082.* Hölzerner Schakal, wie sie in dieser Zeit auf die Särge gesetzt wurden. — Rechts und links Figuren wie in Schrank E., in dunkelblauer Fayence; zumeist aus dem „ersten Funde von Der-el-bachri", wo die Mumien der Könige des neuen Reichs und der 21. Dynastie in einem Felsspalt versteckt gefunden wurden.

Wand XIII: *1480.* Thür und Wand einer Kapelle des aethiopischen Königs Schabataka. — **10114.* Statue einer Königin.

C. Wand XV—XVII. Altertümer der Spätzeit (nach 700 v. Chr.)

Im Anfang dieser Periode (26. Dynastie 663—525 v. Chr.) herrscht Vorliebe für alles Altertümliche; sowohl in der Kunst als in anderer Hinsicht ahmt man dem alten Reiche nach. Die technische Geschicklichkeit der Künstler erreicht den höchsten Grad, während ihre Werke — mit einigen desto merkwürdigeren Ausnahmen ziemlich geistlos sind. Nach diesem letzten Aufschwung entartet die Kunst immer mehr, schliefslich geht auch das technische Können verloren.

Wand XV: **11864.* Königskopf aus Saïs. — *8809.* Unterteil einer knieenden Statue. — *2110.* Götter, aus einem thebanischen Felsengrabe.

Zwischen Wand XV und XVI: **39.* Steinsarg des Fürsten Anch-hor, ausgezeichnet durch schöne Politur. — **29.* desgleichen des Pete-ese.

Wand XVI: *9059. 2099. 2112.* Reliefs aus Tempeln. — Reliefs aus Gräbern, beachte *11865.* Bäuerinnen bringen

Geschenke, den Bildern des alten Reichs (vgl. S. 110, Wand IV) nachgeahmt. — Kleine Grabsteine und Weihinschriften. — *11576.* Opfertafel, von Psammetich I. geweiht.

Kasten H (an Wand XVII): Modelle für Bildhauer.

Schrank J (an Wand XVII): Kleine Statuen. — *8812. 8813.* Holzstatuen. — **9258.* Kleine Bronze, Priester mit Gott; der Kopf Porträt. — **11001.* Silberfigur des Gottes Nefer-tem.

Wand XVII: *8811.* Altar. Unter Kasten H: Unvollendete Statuen. — Links vom Schrank J: Köpfe von Statuen, dabei ***10100* und *255* von grofser Naturwahrheit. — *7707.* Grabstein aus der Regierung des Xerxes mit aramäischer Inschrift. — *2055.* Widderkopf. — *11405.* Der Sonnengott in Käfergestalt.

Zwischen Wand XVII und XVIII: *7.* Steinsarg des Prinzen Necht-nebf. — **49.* desgl. des Zi-hap-emou.

Wand XVIII: *7737.* Statue des Har-e, glatte Arbeit. — ***10972.* Statue eines alten Mannes. Der Kopf höchst lebendig.

Schrank N und O (an Wand XVII): Gefäfse aller Zeiten aus Stein und Thon.

Wandgemälde: Bilder aus der aegyptischen Geschichte, von den Denkmälern mit Ergänzung der Farben kopiert.

Wand den Fenstern gegenüber: 1. König Snefru (um 2700 v. Chr.) tötet einen Sinaibeduinen. — *10* und *11.* Aus den Gräbern von Benihassan: Ringer; Jagd, tributbringende Beduinen (um 2000 v. Chr.). — *20.* Gefangene Syrer streichen Ziegel (um 1500 v. Chr.). — *22.* Tributbringende Syrer und Nubier (um 1400 v. Chr.). — *23.* Aus den Gräbern von el Amarna (vgl. S. 123 und 105): Ausfahrt der königlichen Familie und ihr Besuch im Tempel. — *25.* Sethos I. kämpft gegen Beduinen (um 1360 v. Chr.) — *26.* Ramses II. kämpft gegen die Hethiter (vgl. S. 126) in Nordsyrien (um 1340 v. Chr.). — *34.* Seeschlacht Ramses III. gegen Völker des Mittelmeeres (um 1250 v. Chr.). — *36.* Parodierende Tierbilder. — *38—39.* Ramses III. im Harem.

Kleine Fensterwand: *1.* Prozessionsschiff des Gottes Amon. — *7.* Thorgebäude eines Tempels mit Fahnenstangen.

Grofse Fensterwand: *1.* König Scheschonk (vgl. S. 116), dem der Gott Amon die besiegten Städte des Reiches Juda zuführt. — *10. 11.* Alexander der Grofse und Philippus Arrhidaeus als aegyptische Könige opfernd. — *14.* Caesarion (der Sohn Caesars und der Kleopatra) opfernd, hinter ihm Kleopatra. — *15—17.* Römische Kaiser (Augustus, Tiberius, Hadrian), vgl. S. 120. — *18—21.* Spätaethiopische Könige und Götter, vgl. S. 122.

Kleine Wand ohne Fenster: Desgleichen, dabei *1.* die Königin, deren Schmuck wir besitzen vgl. S. 122).

VII a. Durchgang.

François Champollion (1790—1832), der Entzifferer der Hieroglyphen. Darunter Abguss des Steins von Rosette (vgl. S. 123).

VIII. Saal der Spätzeit.

(Nach 700 v. Chr.)

Wand I: Särge libyscher Zeit und der Spätzeit.

Schrank A: Bemalte hölzerne Grabtafeln. — *821.* In Form eines Tempels.

Vor Wand II: *8501. 8502.* Sarg und Mumie der He. — **50—53.* Die Mumie und die 3 Särge des Amonpriesters Pesten-fi.

Schaukasten K: Kleine Altertümer aus libyscher Zeit und der Spätzeit. Meist Amulette und Ringe, z. T. von vorzüglicher Arbeit.

Schaukasten J: Kleine Schmucksachen, meist aus dem neuen Reich. Ketten, Ringe, Amulette. Beachtenswert die der 18. Dynastie (s. S. 105) angehörigen Stücke aus bunter Fayence. Sie zeigen eine Meisterschaft in der Färbung, wie sie später nie wieder erreicht ist. — J. *2.* Formen und Fayencen aus Tell el Amarna (s. S. 123). Als sicher datierte Stücke von

Wichtigkeit. — Am Fensterpfeiler: Bunte Gläser aus el Amarna.

Schaukasten H: Steine in Käferform (sogen. Skarabaeen), die als Amulette und Siegelsteine benutzt wurden. Aus verschiedenen Zeiten.

Wand IV: *3—6.* Mumie und Särge der Tere-kop mit Perlennetz auf der Mumie.

Schrank F: Mumien verschiedener Tiere: Widder, Katzen, Mäuse, Sperber, Ibisse, Krokodile, Schlangen, Fische; die Sitte Tiere in einzelnen Exemplaren als heilig zu verehren ist sehr alt, dagegen scheint der Gebrauch beliebige Exemplare durch ein dem menschlichen nachgebildetes Begräbnis zu ehren der Spätzeit anzugehören.

Schränke B und C, in der Mitte des Saales: Bronzefiguren von Göttern und heiligen Tieren, meist als Weihgeschenke in die Tempel gestiftet. Tempelgerät. Neben Schrank B und C: **Kopf eines alten Mannes, vielleicht der schönste uns erhaltene aegyptische Porträtkopf. — *2055.* Grofse Bronze einer Katze. — *2309.* Bronzefigur einer Priesterin.

Schrank D: Kleine Götterbilder aus Fayence und Stein, Weihgeschenke aus Tempeln, Hausgötter oder Amulette. — Totenfiguren der Spätzeit (vgl. S. 114 unten).

Schrank E: Holzfiguren von Göttern und heiligen Tieren. Neben Schrank D und E: *Bronzefigur der Göttin Sechmet. — *11404.* Kopf eines Bockes aus Bronze, vom Vorderteil einer Tempelbarke.

IX. Faijumzimmer.

(Vgl. die Bemerkung zu X.)

Enthält Altertümer des 2. bis 3. Jahrhunderts n. Chr. aus dem Faijum, einer Landschaft des mittleren Aegypten.

Die Mumien dieser Zeit haben meist keine eigentlichen Särge. Dafür werden den oft sehr kunstvollen Umwicklungen Masken und Fufsstücke aus Pappe eingefügt. Rein griechische Porträts der Verstorbenen, auf Holz oder Leinwand gemalt, ersetzen häufig die Gesichtsmasken.

In den Schränken: Mumienmasken, Töpfe u. s. w.

An der Rückwand: Aus einem Familiengrabe: Vergoldete Mumienmaske des Vaters. *11411. Bild von der Mumie der Mutter (Aline, Tochter eines Herodes). *11412. 11413, Mumien zweier Kinder mit Bildern. 12125 Kindermumie mit Maske.

11649. 11650. Thönerne Masken von Mumien. — 11651—11653. Bemalte Leichentücher.

Freistehend: **11673. Männermumie mit Porträt auf Holz. *11632. 11633. Statuen in dem griechisch-aegyptischen Mischstil. An dem drehbaren Gestell: Von Mumien abgelöste Bilder. *11752. 11753. Männer- und Frauenmumie mit Bildern auf Leinwand.

X. Saal der griechisch-römischen Zeit (nach 332 v. Chr.).

Die griechischen Könige und die römischen Kaiser gelten in Aegypten als rechtmäfsige Nachfolger der einheimischen Herrscher. Das Herkommen des alten Landes bleibt unangetastet, doch dringt die griechische Bildung bald in das Volk ein und zersetzt allmählich dessen eigene Kultur; auch die aegyptische Kunst, die ohnehin überlebt war, geht an dem griechischen Einfluss zu Grunde. Mit dem Eindringen des Christentums und dem Aussterben der alten Religion schwindet dann auch der letzte Rest selbständiger aegyptischer Kunst.

A. Wand I—XI. Griechisch-römische Altertümer.

Wand I: 46. 39. Steinsärge in der Form der alten Holzsärge. — *2115. Relief eines Thebanischen Tempels, griechische Könige als Aegypter dargestellt.

Freistehend: 38. Steinsarg des Ah-mose, Hohenpriesters vor Memphis. — 2271. Statue eines Generals.

Wand II: 2114. 2116. Reliefs aus Tempeln. — Grabsteine. — 2217. Opfertafel. — *31. Holzsarg in der Gestalt der Göttin Hathor.

Wand III: *2118. Grabstein des Cha-hapi, der Tote in griechischer Tracht. — Grabsteine mit halb griechischen und halb aegyptischen Darstellungen; die Inschriften teils demotisch (s. S. 107), teils griechisch.

Wand V: 504. 505. Kindersärge. An der Wand die Böden der Särge mit den Bildern der Kinder. Ihre Mumien an Wand IV.

Wand VI: 836 837. Sarg und Mumie der Frau Tsenusire. — 7777. 7778. Sphinxe aus dem Serapistempel von Memphis.

Wand VII: 7996. Isisstatue aus Hadrians Villa in Tivoli. — Griechische Inschriften und Skulpturen. — 2135. Weihinschrift, griechische Verse mit demotischer Uebersetzung.

Wand VIII: 2119. Kaiser Augustus als aegyptischer König. — 2121. Desgl. Kaiser Antoninus Pius.

Schrank D 1. (neben Wand VIII): Bronzen, meist Bilder von Göttern, Goldfiguren u. a.

Schrank D 2. (neben Wand IX): Thonfiguren, Bilder von aegyptischen und griechischen Göttern.

Schautisch F (am Fenster): Geschnittene Steine griechisch-aegyptischen Stiles. — Desgl. der christlichen Sekte der Gnostiker (sogenannte Abraxasgemmen).

Schautisch K: Glasgefäfse, Lampen aus Thon und Formen zu Thonfiguren.

Kasten E (neben Schrank D): Schmuckkästchen christlicher Zeit.

Wand IX: Christliche Grabsteine mit Inschriften in griechischer, koptischer (d. h. spätaegyptischer) Sprache.

Wand X: Proben von Stickereien und Geweben aus spätrömischer Zeit. — *11660. Leichentuch mit Porträt.

Schrank G (an Wand XI): Altertümer der christlichen Epoche Aegyptens, zumeist aus Gräbern des 4. und 5. Jahrhunderts (vgl. auch Kasten E und L): Kleider mit aufgenähten Stickereien. — Lederschuhe. — Schreibgeräte. — Handwerkszeug, Leisten für Schuhe. — *Kirchliche Geräte (Räuchergefäfse, Lampen). Vgl. Kasten L.

B. Wand XII—XV,1. Spätaethiopische Altertümer.

Aethiopien (Nubien), das frühzeitig von Aegypten unterworfen wurde und von ihm seine Kultur erhielt, wurde etwa um 1000 v. Chr. ein unabhängiger Staat und verfiel von da an allmählich wieder in halbe Barbarei zurück. An Stelle der aegyptischen Sprache tritt zuletzt einheimische auf, die in besonderen Hieroglyphen und und in einer alphabetischen Schrift (beide noch unentziffert) geschrieben wird. Die meisten der hier ausgestellten Denkmäler dürften in die griechisch-römische Zeit gehören.

Wand XII: **2261*. Thronender König. — *2260*. Götter. — *2259*. Inschrift der Königin Kandake, vielleicht der in der Apostelgeschichte erwähnten.

Wand XIII: Inschriften in der aethiopischen alphabetischen Schrift: *2253*. Grabstein. — *2254. 2255*. Opfertafeln.

Zwischen Wand XII und XIII: ***7345*. Siegesdenkmal des Königs Nestasnen, noch mit aegyptischer Schrift. — *2258*. Statue der Göttin Isis.

Wand XIV: Christliche Grabsteine aus einem nubischen Kloster. — *1481*. Altar eines älteren aethiopischen Königs.

Schautisch J: **Schmuck einer Königin (vgl. ihr Bild *2244* an Wand XIII) aus ihrer Pyramide; etwa aus dem 1. vor- oder nachchristlichen Jahrhundert.

Wand XV: *Inschriften in unbekannter Sprache aus dem christlichen Reiche von Aloa am blauen Nil.

Kasten L: Kleinere aethiopische Altertümer. — Kleinere Altertümer aus der christlichen Zeit Aegyptens. Vgl. Schrank G.

XI. Saal der Gipsabgüsse.

Von der Vorhalle zugänglich.

Wand I—VI: *Reliefs aus Gräbern des alten Reichs in der Totenstadt von Memphis. (Etwa 2600 v. Chr.) Ackerbau, Fischfang, Jagd, Spiele, Handwerker u. s. w. — Außerdem an Wand I: G. *6*. Statue des Königs Chephren (um 2700 v. Chr.). — An Wand IV: G. *14—16*. Statuen in altertümlichem Stil. (Um 2800 v. Chr.)

Wand VII: Statuen von Königen in eigentümlicher Tracht, meist den Hyksoskönigen (vgl. S. 104) zugeschrieben.

Wand VIII: G. *375*. Statue des Sebek-em-saf. (Um 2000 v. Chr.). — *G. *222*. *223*. Liegende Löwen mit dem Namen Amenophis III. (Um 1440 v. Chr.)

Wand IX: *G. *226*. Königin, wohl die Gemahlin des Königs Haremheb. (Um 1380 v. Chr.)

Wand XI und XII: Reliefs aus den Gräbern von Tell el Amarna, der Stadt Amenophis IV. (vgl. S. 105), in dem freieren Stil, der unter ihm herrschte. (Um 1400 v. Chr.) — An Wand XII: *G. *30*. Statue des Königs.

Wand XIII: G. *93*. Denkstein Thutmosis IV., die Freilegung der grofsen versandeten Sphinx von Gise betreffend. Um 1450.)

Wand XIV: G. *128*. *132*. Denkstein Ramses' II., über die Bohrung eines Brunnens in der Wüste.

Zwischen Wand XIII und XIV: *G *297*. Ramses II. in der Tracht seiner Zeit. Der moderne Baldachin unter dem die Statue sitzt, ist auf Grund alter Bilder hergestellt.

Wand XV und XVI: Königporträts aus den Gräbern der Könige in Theben.

Vor Wand XV: G. *300*. Ein Oberpriester von Heliopolis in seiner Amtstracht. (Um 1440 v. Chr.)

Wand XVII: G. *369*. Statue des Nilgottes. (Um 850 v. Chr.)

Zwischen Wand XVI und XVII: G. *213*. Denkstein des Pianchi, Königs von Aethiopien und Oberaegypten; er berichtet seinen Feldzug gegen die kleinen Könige in Unteraegypten. (Um 740 v. Chr.)

Wand XVIII: G. *5*. Königin Amenerdas. (Um 700 v. Chr.)

Wand XIX: G. *145*. Aus der Siegesinschrift des Königs Schischak, Namen jüdischer Städte (vgl. *2094* S. 116). (Um 920 v. Chr.).

Wand XXI: G. *306*. Der „Stein von Rosette", dreisprachig (hieroglyphisch, demotisch, griechisch), der den Anstoss zur Entzifferung der Hieroglyphen gab. (1960 v. Chr.) — G. *304*. Das „Dekret von Kanopus", ähnliche dreisprachige

Inschrift, die die Bestätigung der richtigen Entzifferung gab. (268 v. Chr.) — G. *356.* Bild der berühmten Kleopatra.

Wandgemälde: Bilder aegyptischer Gottheiten.

Schmale Wand neben der Vorhalle: Rechts: Amenophis IV. und seine Gemahlin beten zu seinem neuen Gott (vgl. S. 105). — Links: König kniet vor Amon, Mut und Chons, den Göttern von Theben.

Schmale Wand neben dem Saal des alten Reiches: Rechts: König opfert vor Ptah, Sechmet, Imhotep, den Göttern von Memphis. — Darüber: Totengericht in der Unterwelt. — Links: König opfert vor Osiris, Isis und Horus. — Darüber: Die Gefilde der Seligen.

Bilder der Decke: Astronomische Darstellungen; die mittelste: Tierkreis von Dendera, auf welchem die griechischen Tierkreisbilder neben die aegyptischen gesetzt sind.

VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER.

Die früher in der Skulpturenabteilung und im Antiquarium aufbewahrten Altertümer Mesopotamiens, Syriens, Phöniziens u. s. w. sind seit dem Jahre 1885 mit der aegyptischen Abteilung vereinigt. Die früheren Bestände, welche sich, abgesehen von den Gipsabgüssen, vornehmlich aus Reliefs und geschnittenen Steinen (Siegelcylindern, Gemmen u. a. m.) zusammensetzten, haben in den letzten Jahren eine bedeutende Bereicherung erfahren, sowohl durch gröfsere Ankäufe babylonischer Thontafeln, Ziegel u. s. w., als auch namentlich durch die Ausgrabungen des Orient-Komitees, und die glänzenden Schenkungen der Herren Kommerzienräte L. und J. Simon, von denen der erstere der Sammlung die sämtlichen Fundstücke der von ihm im Jahre 1886—87 ausgesendeten babylonischen Expedition überwies, während der Freigebigkeit des zweiten Mitgliedes dieser Familie u. a. ein beträchtlicher Teil der Thontafeln von el Amarna zu verdanken ist. Aufser den genannten Herren ist die Sammlung vornehmlich noch den Herren Rudolf Mosse, Dr. Blass und Ludw. Jacoby für Geschenke zu besonderem Dank verpflichtet.

Die Sammlungsräume sind von dem Saale der Deutschen Skulpturen und von den griechischen Sälen der aegyptischen Abteilung aus zugänglich und am besten in folgender Reihenfolge zu besichtigen:

I. Kleinasiatisches Zimmer.
II. Babylonischer Saal.
III. Assyrischer Saal.

I. Kleinasiatisches Zimmer.

Enthält Originale und Gipsabgüsse persischer und sogenannter hethitischer Reliefs. Letztere stammen aus Nord-

syrien (Ruinen von Biredschik, Marasch, Sendscherli, Saktschegözü) und Kleinasien (von den Felsen bei Boghaskiöi in der Nähe des Flusses Halys) und zeigen einen eigentümlichen, teilweise von Assyrien beeinflufsten, rohen und barbarischen Stil. Welcher Zeit und welchem Volke sie angehören, ist noch nicht entschieden. Gewöhnlich werden sie dem in Hieroglyphen wie Keil-Inschriften oft erwähnten Volke der Hethiter zugeschrieben, welches in Nordsyrien am oberen Euphrat wohnte und mit dem der aegyptische König Ramses II. (um 1350 v. Chr.) einen erbitterten Krieg zu führen hatte.

Wand I: Gipsabgüsse und Originale persischer Reliefs aus dem Palaste des Darius (521—485 v. Chr.) in Persepolis.

Wand II: Statue des Gottes Hadad, von Panammu, Sohn des Karal, König von Jadi in Nordsyrien errichtet. (Um 800 v. Chr.) Mit einer Inschrift in altaramäischer Sprache, eines der ältesten Beispiele unserer Buchstabenschrift.

Wand III: Gipsabgüsse und Originale sogenannter hethitischer Reliefs. — Grabreliefs aus Marasch. — *G 65.* Löwe mit einer Inschrift in eigentümlichen, hieroglyphenähnlichen Zeichen; ebendaher. — **971.* Löwenjagd, in Saktschegözü gefunden. — *G 49.* Fünf auf Tieren oder Menschen stehende Gottheiten; Original am Felsen bei Boghaskiöi.

Wand IV: *Sogenannte hethitische Reliefs. Von dem Thorgebäude eines Palastes. Sie dienten als Wandverkleidung und sind älter als die Reliefs an Wand III. — *2647.* Eckblock; Krieger mit Schild und Speer, Frau mit Spiegel. — Unten: *2655.* Löwenköpfiger Gott mit Hasen und Jagdfalken. — In der Mitte: *2648.* Gott mit Dreizack. — *2650.* Gott mit Greifenkopf. — *2652.* Guitarrespieler und Sänger. — Oben: Greif und Sphinx.

II. Babylonischer Saal.

Babylonien, das Land am Unterlauf des Euphrat und Tigris war in den ältesten Zeiten von dem Volke der Sumerer bewohnt, welche mit keinem der uns bekannten Völkerschaften Vorderasiens in sprachlicher Verwandt-

schaft zu stehen scheinen. Auf sie ist die Bildung der ältesten Staaten, die Ausbildung der Religion, die Entwickelung der Kunst, die Erfindung der Keilschrift zurückzuführen. Frühzeitig finden wir daneben in Babylonien auch eine semitische Bevölkerung, die allmählich mit dem Lande sich auch die Kultur der Einwohner zu eigen machte. Der Zeit der ältesten semitischen Herrschaft in Babylonien gehören der sagenhafte König Sargon von Agade, sein Sohn Naramsin (um 3750 v. Chr.), die Priesterkönige Gudea und Eannadu an. Um 3000 v. Chr. hat sich ein südbabylonisches Reich mit dem Mittelpunkte Ur (der biblischen Heimat des Abraham) gebildet, das ungefähr bis 2200 v. Chr. selbständig neben einem nordbabylonischen Reiche von Babylon steht. Um jene Zeit wird der Süden durch die Einfälle der östlich benachbarten Elamiten heimgesucht und zeitweise erobert. Durch Hammurabi von Babylon (2200 v. Chr.) wird Südbabylonien von der elamitischen Fremdherrschaft befreit und mit Nordbabylonien für die Dauer vereinigt. Ein neuer Einfall, der diesmal von Nordosten von dem Volksstamme der Kossäer gemacht wurde, raubte dem vereinigten Reiche wiederum die Selbständigkeit. Die kossäischen Eroberer behaupteten ungefähr von 1500—1300 v. Chr. ihre Herrschaft. Zu ihnen zählt u. a. der König Burnaburiasch, derselbe, dessen Correspondenz mit dem aegyptischen Pharao Amenophis IV. (um 1450 v. Chr.) in unser Museum gelangt ist (S. 134).

Zur Zeit der kossäischen Herrschaft gelangen im Norden von Babylonien in der von der mesopotamischen Steppe und den Kurdischen Gebirgen begrenzten Landschaft **Assyrien**, dessen Bevölkerung dieselbe Religion, Sprache, Kunst, wie die Babylonier hat, die einheimischen Herrscher zu immer gröfserer Macht. Im 12. Jahrhundert ist Assyrien eine Grofsmacht geworden und steht Babylonien ebenbürtig gegenüber. Nach einer Zeit des Niedergangs beginnt mit Assurnasirabal (885—860 v. Chr.), dem Erbauer des Palastes von Nimrud, für Assyrien die Zeit der grofsen asiatischen Eroberungen. Assurnasirabal's Sohn Salmanassar II. (860 bis 824 v. Chr.), dringt bis nach Syrien vor. Jehu von Israel bringt mit anderen Fürsten ihm seinen Tribut (siehe den

Obelisk Salmanassar's S. 130). Nachdem unter den Nachfolgern dieser Könige vieles von den Eroberungen im Norden und Westen verloren gegangen war, trat mit der Thronbesteigung Tiglatpileser's III. (745—727 v. Chr.) eine neue Glanzperiode des assyrischen Reiches ein. Der Vereinigung mit Babylonien im Süden und der Unterwerfung der Gebirgsstämme im Norden folgten die gewaltigen Heerzüge gen Westen nach Syrien und Kleinasien. Die Regierungen Tiglatpileser's III., Salmanassar's IV. (727—722), des Bekämpfers von Samaria, Sargon's (722—705), des Erbauers von „Sargonsburg" (Chorsabad), Sanherib's (705—681) und Asarhaddon's (681—668) sind als die glänzendsten der gesamten vorderasiatischen Geschichte zu bezeichnen. Unter Assurbanipal (668—626), dem Sardanapal der Griechen, beginnt der schnelle Verfall des Assyrerreiches und bereitet sich die neue, freilich kurze Blüte Babyloniens vor. Etwa um das Jahr 608 v. Chr. erliegt das Reich dem Angriffe des Nabopolassar von Babylonien und des mit ihm verbündeten Kyaxares von Medien. Ninive und die anderen assyrischen Residenzen gehen in Flammen auf. Bei der Teilung der Beute fiel Nabopolassar Babylonien und Syrien, Kyaxares Medien zu. Nabopolassar's Sohn Nebukadnezar 604—562 v. Chr.) hat als Eroberer und Bauherr würdig die Herrschaft der assyrischen Grofskönige angetreten. Allein schon seine nächsten Nachfolger waren nicht im Stande, das von ihm begründete babylonische Weltreich zu behaupten. 539 v. Chr. zog der Perserkönig Cyrus in Babylonien ein. Babylonien und Assyrien wurden Provinzen des gewaltigen Perserreichs und blieben es, bis Alexander der Grofse 331 v. Chr. dasselbe vernichtete und an seiner Stelle ein macedonisch-orientalisches Weltreich gründete. Als dieses sich nach dem Tode Alexanders zersplitterte, ging Mesopotamien ebenso wie Persien in den Besitz der Seleuciden über, deren Herrschaft bis in die Mitte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts währte. Dann wurde die Herrschaft der Seleuciden von der der Arsaciden (Parther) abgelöst, die in den nächsten Jahrhunderten eine führende Stellung in Vorderasien einnahmen und den Römern als ebenbürtige Gegner in vielen Kämpfen gegenüberstanden.

Die Arsacidenherrschaft fand im Jahre 224 v. Chr. durch die Empörung des Persers Ardaschir, aus dem Hause Sassan's, ihr Ende. Ardaschir begründete die Sassanidendynastie, die nochmals die mesopotamischen und persischen Länder zu hoher Blüte führte. Erst als im Anfang des 7. Jahrh. n. Chr. die mohamedanischen Araber in Vorderasien vordrangen, erlag ihnen auch das Sassanidenreich.

Die Schrift der alten Babylonier und Assyrer ist die sogenannte Keilschrift. Sie ist eine Erfindung des Volkes der Sumerer und war ursprünglich eine Bilderschrift, ähnlich wie die Hieroglyphenschrift der Aegypter. Da man jedoch in Babylonien kein anderes Schreibmaterial besafs als den Thon des heimischen Bodens, den man zu kleinen Täfelchen formte und in den man die Zeichen mittelst eines Stäbchens eindrückte, so mufsten die Zeichen sehr roh ausfallen, und alle Linien erhielten bei dem Eindrücken ein breites, keilförmiges Ende, von dem die Schrift ihren Namen trägt.

Wand I: Gipsabgüsse sogenannter hethitischer Reliefs von Boghaskiöi (s. S. 126). — *2664.* Thonfigur eines Stiers, aus Kappadocien.

Wand II: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs, aus dem Palaste des Königs Assurnasirabal (s. S. 127) in Kalach (Nimrud) bei Ninive. — *G 9.* Löwenjagd. — *G 3.* Opfer des Königs über dem erlegten Löwen. — *G 20.* Feinde, Affen als Tribut bringend.

Wand III: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach (s. Wand II). — *G 22.* Jagd auf Wildochsen. — *G 2.* Der König opfert über einem erlegten Stier.

Schrank K (zwischen Wand I und III): Fundstücke aus den Ausgrabungen von Sendscherli in Nordsyrien (vgl. S. 126).

Wand IV: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach (s. Wand II). — *G 6.* Schlacht zwischen assyrischen Wagenkämpfern und feindlichen Bogenschützen. — *G 24.* Assyrische Reiter in der Schlacht.

Wand VII: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach (s. Wand II). — *G 7.* Der Assyrerkönig verfolgt feindliche Bogenschützen. — *G 21.* Uebergang der Soldaten über einen Fluss auf Schläuchen und in Booten.

Freistehend: *G 107*. Gipsabgufs einer Statue des uralten Königs Gudea (s. S. 127) aus Tello (Südbabylonien). — *G 1*. Gipsabgufs des Obelisken Salmanassar's II. (s. S. 128) aus seinem Palaste in Kalach (s. o.), mit Darstellungen tributbringender Völkerschaften (u. a. des Königs Jehu von Israel).

Wand VIII: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach (s. Wand II). — *G 8*. Erstürmung einer Festung durch den Assyrerkönig. — *G 4*. Belagerung einer Festung mit Belagerungsmaschine.

Wand IX: Gypsabgüsse assyrischer Reliefs. — *G 10* Frauen (auf Wagen) und Vieh werden als Kriegsbeute weggeführt; aus dem Palaste des Assurnasirabal (s. Wand II). — *G 14* und *15*. Erbeutete Herden von Kameelen und Kleinvieh; aus dem Palaste Salmanassar's II. (s. S. 127) in Kalach (Nimrud) bei Ninive.

Wand X: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs. — *G 25*. Geflügelter Löwe mit Menschenkopf; diente als Thürwandung im Palaste des Assurnasirabal (s. Wand II). — *G 23*. Kolofsalfigur eines Gottes (vielleicht des babylonischen Nationalhelden Isdubar), der einen Löwen würgt; aus dem Palaste Sargon's (s. S. 128) in Sargonsburg (Chorsabad) bei Ninive.

Die Originale assyrischer Reliefs stehen im assyrischen Saale.

Man wende sich jetzt der Fensterseite des babylonischen Saales zu und beginne wieder am Durchgangsraume.

Kasten A: Ziegel und sogen. Nagelcylinder, die in ältester Zeit vielleicht als Bauurkunden dienten. — *565* und *566*. Elamitische Ziegel mit Keilinschriften, aus der Nähe von Buschir (südl. Persien).

Kasten B: Ziegel. Ausschnitte von Ziegeln mit Inschriften Nebukadnezars, König von Babylonien (s. S. 118). — *53*. Ziegel mit dem Namen des Fürsten Hadadnadinaches in aramäischer (syrischer) und griechischer Schrift.

Schrank C I: Fundstücke aus der Leichenverbrennungsstätte von Surgul (Südbabylonien), die der ältesten Periode der altbabylonischen Kultur angehört. Die Babylonier verbrannten hier ihre Toten mit Hilfe von Schilf und Asphalt auf einem künstlichen Hügel, verscharrten dann die Ver-

brennungsreste unter Hinzufügung von Beigaben, namentlich Gefäfsen, in denen man die Asche sammelte oder in denen man Speisen zum Unterhalt des Toten niederlegte. Derartige Gefäfse aus gebranntem Thon, die durchweg einen sehr primitiven Charakter tragen, sind hier ausgestellt.

Schrank C II: Fundstücke aus der Leichenverbrennungsstätte von el Hibba, in der Nähe von Surgul. Hier wurde aufser in einem grofsen Verbrennungshügel die Asche der Toten auch in Häusern beigesetzt, und es wurde für ihren Unterhalt in der Weise gesorgt, dafs man ihnen grofse thönerne Tröge mit Speisen und thönerne Brunnenrohre für das Wasser in die Erde einliefs. — *2257* und *2204*. Schädelrest eines Kindes und sein Spielzeug, ein thönerner Schemel. — *2268* und *2092*. Schädelrest einer Frau und ihre goldenen Ohrringe.

Freistehend: **Siegesdenkmal des Assyrerkönigs Asarhâddon (s. S. 118), zur Feier der Besiegung des Taharko, Königs von Aegypten und Aethiopien, (704—664 v. Chr.) im Thorgebäude des Palastes von Sendscherli (s. S. 126) errichtet. Vor dem Könige sind Taharko und der Fürst von Tyrus gefesselt dargestellt.

Schrank D. Thontafeln (s. S. 129) und beschriebene Schalen.

D 1. *Inschriften der ältesten babylonischen Zeit.

D 2. Oben: Bruchstücke von Thontafeln, die Wahrzeichen und Orakel behandeln. — Unten: Fünf altbabylonische Briefe (2400—2100 v. Chr.).

D 3. *Urkunden aus der Zeit der ersten babylonischen Dynastie (2400—2100 v. Chr.). Sie sind in zwei Exemplaren ausgestellt und nach der damaligen Sitte ist das eine um das andere gelegt. Auf die äufsere Tafel sind gewöhnlich die Siegel der Kontrahenten abgedrückt.

D 4. Babylonische Urkunden aus der Zeit der assyrischen Herrschaft (s. S. 127) und des neubabylonischen Reiches.

D 5—7. Babylonische Urkunden aus der Zeit der persischen Herrschaft. — **Th 413*. Grundrifs eines Palastes.

D 8. Thontafeln, meist aus der Zeit der griechischen (s. S. 128) und parthischen (s. S. 128) Herrschaft. — *Th 5*.

Gebet an den Sonnengott. — **Th 244.* Wörterbuch. — **Th 253.* Tabelle für die Quadratzahlen von 31—60. — **Th 412.* Bruchstück einer Tafel mit Keilschrift und griechischen Buchstaben.

D 9—10. Thonschalen mit Zauberformeln in syrischer, hebräischer oder persischer Schrift; zum Schutze gegen böse Geister bestimmt. Einige enthalten rohe bildliche Darstellungen. Aus nachchristlicher Zeit, aus Babylonien.

Vor dem rechten Pilaster: *213.* Bruchstück einer grofsen Steinurkunde aus Nippur in Südbabylonien.

Vor dem linken Pilaster: ***2663.* Urkundenstein mit schönem Relief des babylonischen Königs Merodachbaladan, vor ihm ein Vasall, den er belehnt (714 v. Chr.).

Schautisch E: Amulette. Gewichte. — Babylonische, assyrische und persische Siegelsteine. Sie haben in alter Zeit die Form kleiner Walzen und sind bestimmt, über den feuchten Thon gerolit zu werden, auf dem sie Bild und Schrift erhaben wiedergeben (s. Schrank D 3). Sie sind der Länge nach durchbohrt und waren auf einen Metalldraht gezogen, der beim Rollen als Handhabe diente. In assyrischer und neubabylonischer Zeit traten neben diesen „Siegelcylindern" Siegel in Kegel- oder Halbkugelform auf, welche die Darstellung auf der unteren Fläche tragen; auch Siegel in Form von Käfern (s. S. 119) sind in jener Zeit nicht selten. Die Darstellungen auf den Siegeln wechseln je nach der Zeit. Auf altbabylonischen Cylindern (E 1—4) sind meist religiöse Scenen, Anbetung einer Gottheit, Opfer, Dämonen, Erscheinen des Sonnengottes u. s. w. dargestellt; aufserdem steht auf ihnen häufig der Name des Besitzers des Siegels in Keilschrift. Die assyrischen Cylinder (E 4) zeigen, abgesehen von den althergebrachten Darstellungen, oft den König, wie er feindliche Dämonen oder wilde Tiere bezwingt, auch die auf den Reliefs häufige Darstellung des von Genien angebeteten Götterbaums (s. S. 134). Ein vor einem Altare betender Mann ist der gewöhnliche Vorwurf der jungbabylonischen kegelförmigen Steine (E 5). Auf den persischen Siegelsteinen (E 6) aus der Sassanidenzeit sind Porträtköpfe, menschliche Figuren, Tier- und Pflanzenbilder, oft von einer

Pehlewiinschrift begleitet, eingegraben. — E 1: *697. Siegel des uralten Königs von Ur Gamil-Sin (s. S. 127). — *2666. Siegel des Priesterkönigs Dada von Nippur. — E 5: *2145. In Babylonien gefundener Siegelcylinder mit einer altgriechischen Darstellung des Perseus und der Gorgo.

Schrank F: Ziegel. — 64. 65. Von Säulen herrührend. — 2102. Mit Inschrift des Kossäerkönigs (s. S. 127) Kurigalzu.

Schrank G: Ziegel von Tempelbauten des Priesterkönigs Gudea (s. S. 127) in Tello (Südbabylonien).

Schrank H 1: Babylonische Inschriften, Gefäfse u. a. — Thönerne mit Keilschrift beschriebene Tönnchen (sogenannte Baucylinder), die man in Mesopotamien in den vier Ecken der Grundmauern gröfserer Gebäude als Grundsteinurkunden niederzulegen pflegte; davon vier von Tempelbauten des Nebukadnezar in Babylon und Sippar. — **2536. Baucylinder des letzten Babylonierkönigs Nabonedos (555 bis 539 v. Chr.), vom Tempel des Sonnengottes in Sippar. Auf ihm wird die Besiegung des Astyages durch Cyrus erwähnt. — *202. Urkunde mit Verträgen aus den Regierungen Salmanassar's und Sargon's (s. S. 128).

Schrank H 2: Babylonische Terrakottafiguren, verschiedener Zeit.

Schrank J: **Bruchstücke eines altbabylonischen Denksteins, der König von Göttern vor einen der Hauptgötter geführt.

III. Assyrischer Saal.

Der assyrische Saal enthält die Originalaltertümer aus Assyrien (Wand I—VIII), Kommagene (Wand IX—XIII), Palmyra (Wand X), Phönizien und Karthago (Wand XI), Palästina (Wand XII).

Wand I: Alabasterne Reliefplatten, aus dem Königspalaste Assurnasirabal's von Assyrien (885—860 v. Chr.) zu Kalach (dem heutigen Nimrud) bei Ninive. Die Keilinschrift, welche auf sämtlichen Platten wiederkehrt, schildert den Bau des Palastes. — *939. Links: Der König zwischen zwei geflügelten Gottheiten; rechts: der König bringt ein Trankopfer dar.

Wand II: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I). Geflügelte Götterfiguren mit Adler- oder Menschenköpfen.

Wand III: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I). — *948.* Zwei menschenköpfige geflügelte Gottheiten mit Pinienzapfen und Kesseln (?) neben einem Baum. — *970.* Gefäfsbruchstück aus einem Palaste des Assyrerkönigs Sargon (722—705 v. Chr.); in Cypern gefunden.

Wand IV: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I). Geflügelte Götterfiguren.

Wand V: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I).

Zwischen Wand IV und V: *Denkstein des Assyrerkönigs Sargon, mit dem Bilde des Königs und einer Inschrift, die die Siege des Herrschers in Cypern und die Aufstellung des Denkmals schildert; auf Cypern gefunden.

Wand VI: Reliefplatten aus dem Palaste Sanherib's (704—681 v. Chr.) in Ninive. Hofbeamte und Krieger.

Schrank A (an Wand VII): *Altarmenische Altertümer, in der Nähe des Wansees in Armenien gefunden. Es sind Weihgeschenke, die ein armenischer König Rusa (um 650 v. Chr.), ein Zeitgenosse des Assyrerkönigs Assurbanipal, in den Tempel des Gottes Chaldis gestiftet hat. — *774.* Bronzefigur eines Eunuchen. — *775.* Greif. — *805.* Bronzeschild mit Reihen von Stieren und Löwen.

Wand VII: Assyrische Reliefs. — **961.* Streitwagen. Aus dem Palaste Sanherib's (s. Wand VI). — *967.* Zwei Flötenbläser. Ebendaher. — **959.* Löwenjagd. Aus dem Palaste Assurnasirabal's. — *963.* Der König stöfst einen Löwen nieder. Aus dem Palaste Sanherib's. — **960.* Der König und sein Schlachtross. Ebendaher. — *965.* Zeltlager. Ebendaher. — *210.* Schlacht in einem Palmenwalde. Ebendaher.

Kasten B: *Assyrische Glocke aus Bronze, mit Götterfiguren.

Schautische C (freistehend und an Wand VII): **Thontafeln aus dem Funde von el Amarna (in Mittelaegypten, s. S. 123). Die mit babylonischer Keilschrift beschriebenen Tafeln stammen aus dem Archive des aegyptischen Königs Amenophis IV. (s. S. 105). Sie sind meist in babylonischer Sprache abgefafst und enthalten Briefe asiatischer Fürsten und Vasallen an die Könige Amenophis III. und seinen Sohn

Amenophis IV. Am wichtigsten die Schreiben des Königs Burnaburiasch von Babylon an Amenophis IV., die uns einen interessanten Blick auf die nahen Beziehungen dieser beiden mächtigen Reiche werfen lassen. — Briefe des Königs Duschratta von Mitani, (am oberen Euphrat), die die Heirat der Tochter dieses Fürsten mit Amenophis III. behandeln und von denen einer (*Th 422*) in der bisher unbekannten einheimischen Sprache des Landes Mitani abgefaßt ist. — Berichte verschiedener Vasallen des Aegypterkönigs, welche in syrischen und phönizischen Städten z. B. Byblos, Simyra, Akko, Askalon geschrieben sind. — Sechs Briefe eines Fürsten von Jerusalem, in denen er den Pharao um Hülfe gegen feindliche Angriffe bittet. — Der Fund von el-Amarna zeigt die grofse Verbreitung, die die babylonische Schrift in jenen Zeiten gehabt hat. Mehrere Tafeln tragen Vermerke des aegyptischen Archivars in aegyptischer Cursivschrift, wie „gelesen", eine (*Th 233*) sogar eine längere Aufschrift, welche Tag und Ort angiebt, an dem der „Brief von Naharina" (d. i. der aegyptische Name von Mitani) eingelaufen ist. Dafs man sich auch am aegyptischen Hofe mit dem Erlernen der babylonischen Keilschrift abgegeben hat, beweist ein bei der Sammlung befindlicher Text religiösen Inhalts *(Th 348)*, der dem Lernenden als Uebungsstück gedient haben mag und auf welchem er sich, um das Lesen zu erleichtern, die fremden Worte durch Punkte mit schwarzer und roter Tinte abgeteilt hat.

Wand IX: *837*. Punischer Grabstein eines Ehepaares mit lateinischer und punischer Inschrift. — *G 104*. Gipsabguss eines Denksteins des Königs Mesa von Moab (850 v. Chr.) über seine Kämpfe mit dem Reiche Israel. — *G 102*. Gipsabguss einer althebräischen Inschrift aus Jerusalem. — *2715*. Cyprische Nachbildung eines aegyptischen Kapitells mit dem Kopf der Göttin Hathor.

Vor der Säule zwischen Wand IX und X: *2123*. Kopf eines phönizischen Sarges in altgriechischer Arbeit.

Wand X: Altertümer aus der Oase Palmyra (in der syrischen Wüste): Büsten von Männern und Frauen in reichgeschmückter Tracht (2. Jahrh. n. Chr.). — *836*. Brust-

bild des Sonnengottes zwischen zwei Adlern, aus Baalbek im Libanon; sehr roh (3. Jahrg. n. Chr.).

Schautisch D (an Wand X): Lampen aus Palmyra. — Thonmarken mit griechisch-orientalischen Darstellungen. Ebendaher. Sie haben wohl geschäftlichen Zwecken gedient.

Wand XI: Gipsabgüsse karthagischer Grabsteine. — Bronzene Löwenmasken von phönizischen Holzsärgen. — *569.* Phönizische Schale mit Stierköpfen verziert; aus Sidon.

Schautisch E (an Wand XI): Nordsyrische und cyprische Siegelsteine und Siegelcylinder. Aegyptische Skarabäen (s. S. 119) in Cypern gefunden. Phönizische Skarabäen in aegyptischem Stil. *Althebräische Siegelsteine. — **2594* Aegyptische Silberschale, in Cypern gefunden.

Wand XII und XIII: Denkmäler aus Südarabien. In Südarabien hat sich etwa im ersten Jahrtausend v. Chr. eine eigenartige Kultur entwickelt. Die Inschriften sind in einer dem Aethiopischen verwandten Schrift geschrieben. Sie enthalten Weihinschriften zu Statuen, Bauurkunden von Tempeln, Grabschriften u. s. w. An Wand XII: Altar, Köpfe von Grabdenkmälern, Relief eines Steinbocks; zumeist sehr roh.

Freistehend: *Unterer Teil einer Kolossalstatue des Königs Panammu von Sam'al in Nordsyrien (um 720 v. Chr.) mit altaramäischer Inschrift. — *G 106.* Gipsabguís eines Sarges des phönizischen Königs Eschmunazar von Sidon; der Sarg ist aegyptische Arbeit und hat Mumienform.

Wand XIV: Reliefs von dem Grabmal des Königs Antiochus von Kommagene (69—34 v. Chr.), einem kleinen hellenistischen Staate im nördlichen Syrien. Es liegt auf dem Berge Nemruddagh am oberen Euphrat und wird von einem hohen Hügel gebildet, der mit kolossalen Götterstatuen und Reliefs geschmückt ist, — *980.* Zwei Könige. — *978.* Kopf des Königs Antiochus.

VI.

GIPSABGÜSSE

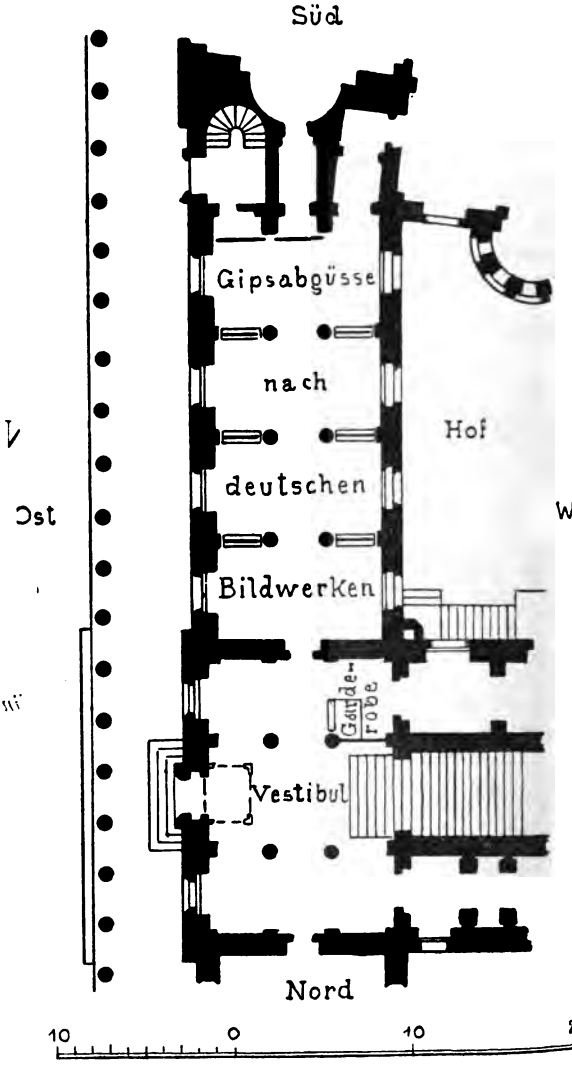
NACH

DEUTSCHEN, FRANZÖSISCHEN

UND

ENGLISCHEN BILDWERKEN

Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. Berlin, W. Spemann. 3. Abdruck. 1883. Preis 50 Pfennig.


Süd
Gipsabgüsse
nach
deutschen
Bildwerken
Hof
Ost
West
Garderobe
Vestibul
Nord
10
0
10
20 m

Die Sammlung der Abgüsse nach deutschen, französischen und englischen Bildwerken befindet sich, getrennt von den italienischen, in dem Parterre-Saal links des Neuen Museums. Vor dem Eingange haben die Gipsabgüsse einiger gröfserer Denkmäler Aufstellung gefunden, unter ihnen rechts das Grabmal eines Bischof Friedrich aus dem Hause Zollern († 1505) im Dom zu Augsburg und der grofse Löwe vom Braunschweiger Domplatz. Der Raum selbst ist durch Säulen in vier Abschnitte zerlegt, ein durchlaufender Gang teilt jeden dieser Abschnitte in zwei Kabinette. Mit der seit mehreren Jahren angestrebten Vervollständigung der italienischen Gipssammlung ging die Vermehrung des von früheren Zeiten her vorhandenen Bestandes an Abgüssen deutscher Skulpturen des Mittelalters und der Neuzeit Hand in Hand. Die älteren Stücke, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim und Braunschweig, die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts u. a., sind zusammen mit dem neuen Zuwachs, darunter die bedeutendsten Teile der plastischen Ausschmückung des Bamberger Doms, so weit möglich, in historischer Ordnung aufgestellt.

Von der frühromanischen Kunstthätigkeit geben im *I. Abschnitt* des Saales die Hildesheimer Bronzebildwerke Zeugnis, im Anfang des 11. Jahrhunderts unter Bischof Bernward entstanden: die „Bernwardssäule“ und gegenüber dem Fenster an der Wand die Thürflügel des Doms mit Scenen aus der Geschichte des alten und des neuen Bundes, letztere in lebendiger Darstellungsweise, so gut es jene früheste Zeit vermochte. Ebenda Abgüsse der Domthüren von Augsburg und Gnesen. Jüngeren Ursprungs das bekannte Taufbecken im Hildesheimer Dom, vom Anfang des 13. Jahrhunderts

(No. 1370), und, an Reife der künstlerischen Gestaltung diesem überlegen, das Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich (No. 1396 A), Anfang des 12. Jahrhunderts. Als Hauptwerke der deutschen Plastik vom Ausgange der romanischen Epoche, welche ebensosehr durch die Tiefe ihres geistigen Inhalts wie durch die Klassizität ihrer Formgebung das künstlerische Vermögen der benachbarten romanischen Länder in jener Zeit beträchtlich überflügelt, reihen sich an: Statuen und Reliefs von dem reichen bildnerischen Schmuck des Bamberger Domes; unter diesen gehören die Reliefs mit zwei Aposteln im Gespräch (im zweiten Saalabschnitt) und dem Erzengel Michael dem Beginn des 13. Jahrhunderts an, sodann einer wenig späteren Bauperiode (erstes Kabinet) die Gestalten der Maria (links vom Eingang) und eines Engels, ferner Eva, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde vom sogen. Fürstenportal, und die Reiterstatue König Konrads III. im Innern des Domes; besonders die letzteren Bildwerke an sicherem Naturgefühl und Gröfse der Empfindung unter ihresgleichen nur noch übertroffen von der an gleichem Ort befindlichen „Sibylle" (rechts vom Eingang). — An der Fensterseite die berühmten Skulpturen der goldenen Pforte des Domes zu Freiberg in Sachsen vom Anfang des 13. Jahrhunderts, in einem Bogenfelde die thronende Maria mit den hl. drei Königen zur Linken, dem Erzengel Michael und Joseph zur Rechten (No. 1391 A). Darunter Propheten und Könige des alten Testaments, Statuetten von demselben Portal. Weitere Erzeugnisse sächsischer Bildhauerkunst vom Beginn des 13. Jahrhunderts sind die im *II. Abschnitt* des Saales in dem rechts gelegenen Kabinet aufgestellten Bildwerke aus der Kirche in Wechselburg. Von besonderer Schönheit die Kreuzigungsgruppe (No. 1389), rechts daneben Reliefs von der Kanzel derselben Kirche, Christus als Weltenrichter und Scenen des alten Testaments, welche den Opfertod Christi symbolisch vorbedeuten (No. 1374—1382). Ihre höchste Formvollendung erreicht die sächsische Schule annähernd gleichzeitig mit der in Bamberg thätigen, in der dekorativen Ausstattung des Naumburger Domes. Von den Statuen der fürstlichen Stifter im Chore daselbst besitzt die Sammlung zwei

Abgüsse, den einer männlichen Gestalt (No. 1391) und (an der ersten Säule links vom Eingang noch im ersten Raum) den einer jugendlichen Frau mit halbverschleiertem Haupt von ebenso gewählter, als anmutiger Bildung. Näher am Fenster das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig um 1250. Daneben an der Wand links die Grabfigur des Grafen Wiprecht II. von Groitsch, † 1124, aus der S. Lorenzkirche zu Pegau in Sachsen, ein interessantes Beispiel für die Anwendung der farbigen Glasflüsse und Malerei zur Dekoration der Sandsteinfigur.

Die Bildhauerkunst der gothischen Epoche steht in Deutschland unter dem überwiegenden Einfluſs der Architektur und ist dieser an Bedeutung untergeordnet. Von ihrer gebundenen Formensprache giebt in dem Kabinet links vom Durchgang die Darstellung des jüngsten Gerichts im Giebelfelde des Südportals von S. Sebald zu Nürnberg ein charakteristisches Beispiel, ebenso die Statue des hl. Petrus im Chor des Kölner Doms (um 1350, No. 1475). Die reiche Kunstthätigkeit, welche sich unter Karl IV. in Prag entfaltete, ist durch das Reiterbild des hl. Georg mit dem Drachen im Schlosshof des Hradschin, im Jahre 1373 gegossen von Martin und Georg von Clussenbach, in hervorragender Weise vertreten.

Das Grabmal Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München (um 1470), die Grabtafel mit der Krönung der Maria von Adam Kraft und eine Madonnenstatue von demselben Meister leiten zur Renaissanceperiode über. Etwa gleichzeitig mit der in Italien auftretenden Bewegung nimmt diese im 15. Jahrhundert auch in Deutschland ihren Anfang und ihre Zugehörigkeit zu derselben erweisen durch die Verleugnung gothischer Stiltraditionen und die bewuſste Anerkennung naturalistischer Behandlungsweise insbesondere die trefflichen Nürnberger Meister, von denen der

III. Abschnitt eine Reihe der vorzüglichsten Schöpfungen aufweist. In dem Kabinet rechts vom Durchgang das Tucher'sche Grabmal von A. Kraft (1492 an der Sebalduskirche errichtet), eine Grablegung Christi; bei maſsvoller

Formgebung von tiefgehendem Ausdruck beseelt. Von demselben Meister darüber eine Beweinung Christi von dem Stationswege zum Johannisfriedhofe. (Nürnberg.) An den Seitenwänden sechs Reliefs vom Grabmal Heinrichs II. im Bamberger Dom, von der Hand des in Würzburg ansässigen Tilman Riemenschneider, der sich den gleichzeitigen Bildhauern Nürnbergs ebenbürtig zur Seite stellt. Die Mitte nimmt das in Bronze ausgeführte Gehäuse für den Sarkophag des hl. Sebald von Peter Vischer ein (unter Beihülfe seiner Söhne Peter und Hermann vollendet 1519, Sebalduskirche, Nürnberg), das Hauptwerk der überreichen spielenden Renaissance, wie sie die Vermischung spätgothischer Ornamente mit italienischer Renaissancedekoration in Deutschland hervorbrachte. Im linken Kabinet einerseits die Rosenkranztafel von Veit Stoss im germanischen Museum zu Nürnberg und ein lebendig behandeltes Relief im germanischen Museum ebendaselbst, Allegorie auf die Rechtspflege (No. 1751), darüber zwei Grabtafeln aus der Gießhütte des Peter Vischer, aus welcher auch das Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin, aus der Stiftskirche zu Römhild (No. 1746) herrührt, das in der Mitte aufgestellt ist. An den Säulen schräg gegenüber die beiden berühmtesten Schnitzwerke Nürnbergs, eine betende Madonna im germanischen Museum (No. 1750) und Maria mit dem Leichnam des Sohnes, in der Jakobskirche (No. 1748). Der betenden Madonna gegenüber das Marienbild in der Klosterkirche von Blutenburg bei München (No. 1775). Von Werken der Nürnberger Kleinkunst zeigt das bekannte Gänsemännchen von Pancraz Labenwolf den jener Zeit eigentümlichen Humor in der Wiedergabe derber Volkstypen.

Der *IV. Abschnitt* zeigt an hervorragenden Werken an der Wand am Fenster den großen Oelberg, das Monument des Bischofs Heinrich von Lichtenau († 1517) aus dem Dom zu Augsburg, inschriftlich als Arbeit des Hans Beirlin beglaubigt (ebenso wie das Grabmal Friedrichs von Zollern vor dem Eingang). Während sich in diesen kräftigen Gestalten voll ergreifender Empfindung ausgesprochen bayrischer Stilcharakter erkennen läßt, ist der in der Mitte der Wand

aufgestellte Kreuzigungsaltar aus der Brömserkapelle der Jakobikirche zu Lübeck ein hervorragendes Beispiel für den Einfluſs niederländischer Bildschnitzer in Norddeutschland, und verrät die Hand eines dem Jan Borman von Brüssel verwandten, doch etwas ältern und ihm noch überlegenen vlämischen Künstlers. Der bogenspannende Apollo des Hans Vischer (Sohn von P. Vischer d. Ae.), datiert 1532, bekundet den steigenden Einfluſs der italienischen Renaissance in der späteren Entwicklung der Nürnberger Schule.

In den Glasschränken Abgüsse nach vorwiegend deutschen Elfenbeinarbeiten, Holzschnitzwerken, Bronzen.

Aufserdem befindet sich hier noch eine Sammlung Französischer und Englischer Bildwerke der gothischen Epoche, darunter an der Zwischenwand links die vornehme Grabfigur der Roberte Legendre von einem Französischen Renaissancebildner aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

VII.

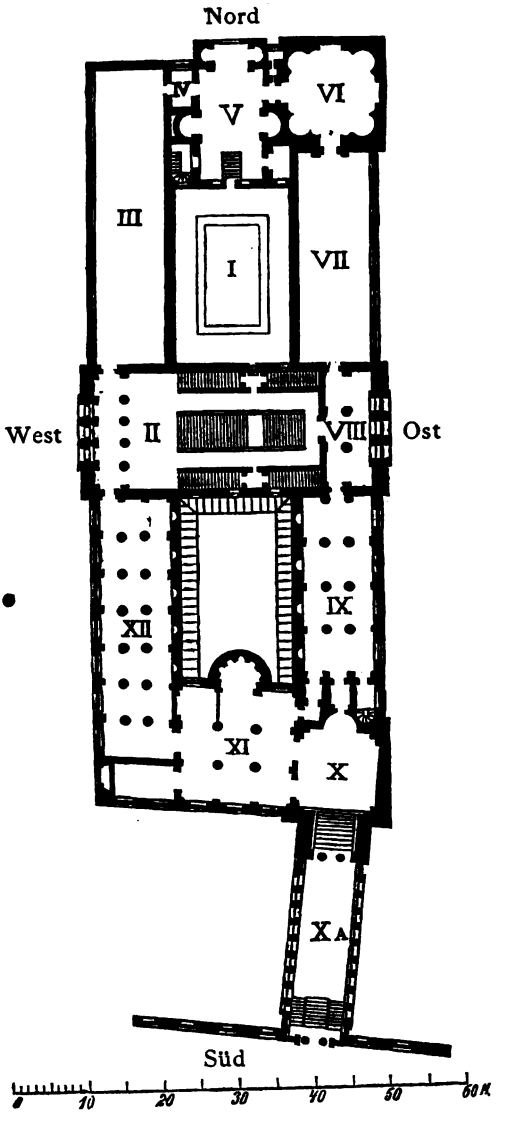
GIPSABGÜSSE ANTIKER BILDWERKE

Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. Dritter Abdruck. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 50 Pfennig.

Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt (Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik) von Carl Friederichs, neu bearbeitet von Paul Wolters. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis geh. 12 Mark, gebd. 13 Mark.

Die meisten Statuen und Reliefs, deren Abgüsse hier vorhanden sind, sind aus weifsem Marmor. Wo dies nicht der Fall ist, ist der Stoff, in welchem das Original gearbeitet ist, in der Unterschrift angegeben.

An den Abgüssen sind die Nummern, die sich auf das Verzeichnis von Friederichs-Wolters beziehen, als solche ausdrücklich bezeichnet; die anderen beziehen sich auf das erstgenannte Verzeichnis von 1883.


Nord
IV
V
VI
III
I
VII
West
II
VIII
Ost
IX
XII
XI
X
XA
Süd
0
10
20
30
40
50
60 M.

Die Schwierigkeit, eine Sammlung von Originalskulpturen bei begrenzten Mitteln rasch zu Bedeutung zu erheben, der Wunsch, das vorzüglichste der in festen Händen befindlichen Skulpturen in möglichst getreuen Nachbildungen vor Augen zu haben, führte gleich bei der Gründung der K. Museen auf den Plan, eine Sammlung von Abgüssen anzulegen.

Für diese Sammlung wurde bei Erbauung des Neuen Museums das ganze erste Stockwerk desselben bestimmt. Sie sollte in den einzelnen Haupträumen zum Teil historisch gruppiert werden, indem für Griechisches und Römisches, für Mittelalter und Renaissance besondere Säle angewiesen wurden, während andere Räume, wie die Rotunde, mehr nach dekorativen Rücksichten angelegt waren. Später faſste man den Plan ins Auge, alle Abgüsse nach den dargestellten Gegenständen anzuordnen. Aber bald erwies sich dies als nicht zweckmäſsig und es wurden wieder einzelne Gruppen von Statuen nach der Zeit der Entstehung und der Gleichartigkeit der Schulen oder der Werkstätten zusammengestellt. Endlich hat sich beim Wachsen der Sammlung die Not geltend gemacht, für so vieles Neue, das nicht in Magazinen versteckt bleiben durfte, nur überhaupt Platz zu schaffen. Unter diesen sich durchkreuzenden Einflüssen ist eine Aufstellung entstanden, welche demnach einen im ganzen durchaus provisorischen Charakter tragen muſste. Gegenwärtig ist man bemüht, soweit es die unzureichenden Räumlichkeiten gestatten, der historischen Entwicklung der griechischen Kunst nach und nach wieder gerecht zu werden und die wichtigsten Denkmäler dieser Entwicklung möglichst hervorzuheben. Es ist dabei unvermeidlich, daſs zunächst noch viele Umänderungen in der Aufstellung statt haben werden. In Beziehung auf Reichtum ihres Inhalts steht die Sammlung unübertroffen da und, wenngleich von dem vollen Eindrucke eines plastischen Originals im Abgusse notwendig manches ausbleiben muſs, die Abgüsse auch durch Beschmutzung, wie durch nicht immer glückliches Reinigungs- und Konser-

vierungsverfahren gelitten haben, so ist doch die hier gebotene Gelegenheit, weit zerstreute Meisterwerke in der Zusammenstellung ihrer Abgüsse vergleichend betrachten zu können, für Studium und Genufs von höchstem Werte.

Da der Hauptzweck der Sammlung ist, einen Ueberblick des Entwicklungsganges der antiken Skulptur zu gewähren, so schicken wir hier eine Skizze desselben voraus.

Als Vertreter der Kunst älterer, Griechenland benachbarter Kulturvölker sind auch Abgüsse nach assyrischen und aegyptischen Skulpturen in den K. Museen vorhanden; sie finden sich in der aegyptischen Abteilung.

In Griechenland geht der selbständigen Entwicklung der gröfseren Plastik eine lange Zeit vorher, welche nur Werke schuf, die teils eine eigentümliche einheimische Rohheit oder einen der vorderasiatischen Kunst verwandten Stil zeigen; der letzteren Art ist das Relief am sog. Löwenthor zu Mykenae (II, am Treppenaufgang links).

A. Die althellenische Periode eigentlich schulmäfsiger Plastik beginnt erst etwa gegen Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. und dauert bis in die ersten Jahrzehnte nach den Perserkriegen. Wir glauben zu Anfang zwei Hauptrichtungen sich scheiden zu sehen, eine an der ionischen kleinasiatischen Küste besonders heimische, welche einen weicheren und breiteren Stil und weitgewandete Figuren liebt, und eine den dorischen Inseln und der Peloponnes eigene Richtung, die anscheinend mit gewissen Anklängen an Aegyptisches, mit scharfer Fassung der Formen vor Allem der Darstellung des unbekleideten männlichen Körpers sich zuwendet. Später verschmelzen beide Richtungen und mit besonders reizvollen, zierlich strengen Werken fängt Attika an in den Vordergrund zu treten. Werke dieser Periode erfreuen meist, wenn nicht durch Formschönheit, so doch durch liebevolle Sorgfalt und einen frischen naiven Sinn. — Ein Hauptwerk dorischer Kunstübung, die äginetischen Giebelgruppen sind völlig in dem knappen Stile des Bronzegusses, der damals beliebtesten Technik, gehalten und zeigen, wie weit die korrekte Bildung des Körpers schon gelang, als man die Gesichtszüge noch kaum zu beleben versuchte.

B. Die Periode der ersten Blüte beginnt um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. und reicht bis zum Ende desselben. Das Harte, Steife und Gebundene verschwindet jetzt ganz und macht einem harmonischen Flusse der Linien Platz; zum Abschlusse der Bestrebungen der vorigen Periode erreicht jetzt die Bildung des Nackten in den verschiedenen Bewegungen ihre Meisterschaft, besonders durch die Erzgiefser Myron und Polyklet, von deren Athletenstatuen uns wenigstens Kopien geblieben sind. Aber auch die Gewandung führt nicht mehr wie ehedem in künstliche Fältchen gelegt sozusagen eine Sonderexistenz neben der Körpergestalt, sondern schmiegt sich deren Bewegungen an. Dieser Periode gehören die neuerdings wieder aufgedeckten Giebelskulpturen des Zeustempels in Olympia (s. S. 158ff.) an, welche indefs noch starke Reste altertümlicher Gebundenheit an sich tragen. Ihre gröfste Höhe erreicht die Skulptur in dem Schmucke des Parthenon zu Athen, der unter Leitung des Phidias in der glücklichen Epoche des Perikles entstand; in ihm vereinigen sich geistige und formale Vorzüge in seltenster Weise. — Auch andere monumentale Skulpturen, wie die des Theseion und des Athena-Niketempels zu Athen, sowie des Apollotempels bei Phigalia gehören in diese Periode.

C. Eine folgende Epoche, gleichsam eine zweite Blüte, beginnt mit dem vierten Jahrhundert v. Chr. und endet mit der griechischen Freiheit in der Zeit des Alexander; man pflegt sie nach ihren Hauptmeistern die der jüngeren attischen Schule zu nennen. — Eines namentlich hatte der vorigen Periode noch gefehlt, der Ausdruck innerer Regungen, seelischer Empfindungen und individuellen Lebens in den Köpfen, statt dessen man fast nur die ewige Ruhe des Typisch-Idealen gab. Skopas und Praxiteles führen die Kunst hauptsächlich nach jener Richtung hin weiter. Das einzige sichere Originalwerk des Praxiteles, welches auf uns gekommen ist, haben die Ausgrabungen in Olympia geliefert, den Hermes mit dem Dionysoskinde. Von monumentalen Werken dieser Periode sind aber besonders einige aus Kleinasien bemerkenswert; so die Statuen und Friese vom Mausoleum zu Halikarnafs. Aus derselben Periode stammen

auch die meisten der Grab- und Votiv-Reliefs, die anfangs sich noch ganz an den Stil der Epoche des Phidias anlehnen, dann aber ebenfalls von dem weicheren Charakter des neuen Stiles bestimmt werden. Tief empfunden sind namentlich einige der attischen Grabreliefs mit ihren einfachen Erinnerungsbildern, welche den Toten darstellen wie er im Leben war, den Jüngling im Kampfe, das Mädchen bei seinem Spiele oder Schmucke, die Frau vereint mit dem Kinde oder dem Gatten; nur ein leiser Zug der Wehmut über allem.

D. Die hellenistische Kunstepoche, die Zeit der Nachfolger Alexanders bis zur römischen Herrschaft umfassend, führt das Erreichte nach verschiedenen Seiten hin weiter; zunächst erstrebt sie durch einen derberen rücksichtsloseren Realismus sowohl gröfsere Naturwahrheit im einzelnen als kräftigere Wirkung des Ganzen; sodann steigert sie den seelischen Ausdruck gerne zu gewaltigem Pathos und zu wilder Leidenschaft, hierin bis an die Grenzen des Darstellbaren gehend. Das Hauptwerk der ganzen Epoche, die Skulpturen des grofsen Altars zu Pergamon besitzt unser Museum im Originale; unter den Abgüssen sind der Laokoon, der Gallier und sein Weib, der sterbende Gallier, der barberinische Faun besonders wichtige Stücke.

E. Die römische Periode vom ersten Jahrhundert v. Chr. bis zum Aufkommen der byzantinischen Kunst zeigt ein Weitergehen in den Bahnen der hellenistischen Epoche, hie und da mit einem Streben nach noch derberen Wirkungen, mit starker Bevorzugung des Portraits, in den Reliefdarstellungen mit fortdauernd stark malerischer Tendenz. In steigendem Mafse besteht aber ihre Thätigkeit teils in sorgfältigen Studien nach älteren griechischen Werken, teils um dem Massenbedarfe der Zeit zu genügen, nur in einem oft sehr oberflächlichen Wiederholen dessen, was die Vorfahren derjenigen Griechen, die als geschickte Marmorarbeiter im römischen Dienste thätig waren, einst geleistet hatten. Die meisten Werke alt-griechischer Künstler sind uns nur in solchen Wiederholungen römischer Zeit erhalten.

Wir beginnen nun unsern Rundgang zur Betrachtung

des Wichtigsten, indem wir voraussetzen, dafs der Beschauer das neue Museum durch den Haupteingang im Osten betreten hat*) und die Treppen aufwärts in das **Treppenhaus** (II) gelangt, wo die beiden Colosse von Monte Cavallo in Rom, die Dioskuren mit ihren Rossen darstellend (1349. 1350), das Auge auf sich ziehen.

Um die Säle möglichst nach der historischen Aufeinanderfolge ihres Inhalts zu durchwandern, beginne man mit der

Oberlichtgalerie (I),

in welche eine kleine Thür an der für den Heraufkommenden rechten (Nord-) Seite des Treppenhauses führt.

An der Südwand befindet sich 184—187 der Fries des Tempels der Athena Nike auf der Akropolis von Athen (B)**); darüber 182. 183 der Fries vom Theseion in Athen (B), der sich auch über die folgende (West-) Wand erstreckt; über demselben zieht sich ebenfalls auf die Westwand übergreifend 157—181 die Reihe der Metopen vom Parthenon hin, meist Kämpfe mit Kentauren darstellend (B). An der Südwand sind unten noch mehrere altertümliche Reliefs (A) angebracht.

An der Westwand 127—151 U die ausgedehnten Reliefs vom Nereidenmonument zu Xanthos (B); ganz oben an der Wand 67—69 die sehr altertümlichen Metopen von Selinus in Sizilien (A).

An der Nordwand sind oben 188—193 E die Friesreliefs vom Mausoleum zu Halikarnafs (C). An der Ostwand befinden sich die schlecht erhaltenen Metopen vom Theseion in Athen, Thaten des Herakles und des Theseus darstellend (B); darunter 55—58 die altertümlichen Reliefs vom sogen. Harpyienmonument, einem Grabmale in Xanthos (A).

*) Wer vom alten Museum her kommt, gelangt durch den Uebergang (Xa) in den Kuppelsaal (X), von da geradeaus in die Säle IX, VIII, VII, die Rotunde (VI), den Saal V, das anstofsende Kabinet (IV), den griechischen Saal (III) und endlich durch das Treppenhaus (II) in die Oberlichtgalerie (I), welche andererseits auch mit V durch eine Thür verbunden ist.

**) Die in Klammern beigesetzten Buchstaben A—E bedeuten, dafs ein Werk, oder wenn es wie so oft nur eine Kopie späterer Zeit ist, das Original desselben, mit hinreichender Sicherheit der oben mit dem betreffenden Buchstaben bezeichneten kunstgeschichtlichen Periode zugeschrieben wird.

Auf der Brüstung inmitten des Saales stehen die wichtigsten der nach Wien gelangten Reliefs von Gjölbaschi in Lykien (B), an der Westwand eine Schlacht, an der Südwand die, mit starken Anklängen an die Ilias, besonders anschaulich dargestellte Stadtbelagerung, an der Ostseite zunächst Amazonenkämpfe, weiterhin der Freiermord des Odysseus und die Jagd auf den kalydonischen Eber, endlich an der Nordwand der Raub der Leukippiden durch die Dioskuren. Die in dem Saale aufgestellten Statuen gehören alle der älteren griechischen Kunst an. Von ihnen sind hervorzuheben: an der Südwand Apollo von Tenea 92 C, Grabstele des Aristion 76, Gruppe des Harmodios und Aristogeiton 716 A. An der Westwand: Bruchstück einer vom König Kroesos geweihten Reliefsäule vom Artemistempel in Ephesos, Figuren vom Giebel des Athenatempels in Aegina. An der Nordwand: Die Tänzerinnen aus Herculaneum, Apoll aus Pompeji. An der Ostwand: grofse Figur eines Pferdes, Hestia Giustiniani 728, Dornauszieher 721, Stephanosfigur 713.

Wir gehen nun zurück durch das

Treppenhaus (II),

wo sich aufser den Kolossalstatuen der Dioskuren die Niobidenstatuen befinden. Die ursprüngliche Reihenfolge und Aufstellungsart der Figuren steht keineswegs fest. Die, welche wir besitzen, sind nur geringe Kopien der angeblich von Skopas und Praxiteles herrührenden verlorenen Originale; von einer der eilenden Töchter giebt es eine bessere Replik, die in Saal VIII neben der Thür aufgestellt ist.

Neben einigen in den Fensternischen des Treppenhauses angebrachten dekorativen Figuren vorbei gelangt man in den

Griechischen Saal (III).

An den Wänden Landschaften aus Griechenland, Sizilien und Lykien, sowie restaurierte Ansichten griechischer Bauten. Hauptinhalt des Saales sind die Skulpturen des Parthenon, welche als Werke des Phidias und seiner Schüler gelten (B); inmitten 468—478 die vom östlichen Giebelfelde erhaltenen Statuen: in der (verlorenen) Mitte war die Geburt der Athena

dargestellt, zu den Seiten eine Reihe von Göttern, in den Ecken links der aufsteigende Sonnengott, rechts die niedergehende Mondgöttin. Noch weniger Figuren sind vom Westgiebel 479—487 erhalten, welcher den Streit der siegreichen Athena und des Poseidon um das attische Land zum Gegenstand hatte: in den Ecken lagerten die Flufsgötter Attikas; der erhaltene Ilissos 484 ist von besonderer Vollendung. An den Wänden zieht sich der Fries 361—467 hin; dargestellt ist ein Festzug zu Ehren der Athena, den 366—379 die Götter selbst entgegennehmen. Es giebt nichts, was sich im Ausdruck edelster Schönheit diesen auch technisch bewundernswerten Reliefs an die Seite stellen liefse. Längs der Fensterwand und an den Zwischenwänden sind in langen Reihen die griechischen Grab- und Weihreliefs (C) angebracht. Hier stehen 360A auch ein Gipsmodell der athenischen Akropolis und eine Reliefkarte von Athen. Aufserdem befinden sich in dem Saale noch auf den Zwischenwänden dekorative Aufsätze von Grabpfeilern und in dem nördlichen Teil 340—347 sämmtliche Fragmente der Reliefs einer Balustrade an dem Tempel der Athena Nike, Siegesgöttinnen darstellend, die ein Opferfest als Siegesfeier vorbereiten (B); 338 und 349B sind antike Kopien jener Originale. Ebenda an der oberen Schmalwand sieht man 497—508 das westliche Giebelfeld des Athenatempels auf Aegina (A); die Statuen mufs man sich mit Bemalung und Anfügung vieler Einzelheiten in Bronze ausgestattet denken; die Aufstellung ist die der Glyptothek in München, welche indes einigen Bedenken unterliegt. Die Statuen des östlichen, im Stile ein wenig fortgeschrittenen Giebelfeldes befinden sich in der Oberlichtgalerie I; in beiden Giebeln sind Heroenkämpfe unter der Leitung der Athena dargestellt. Von hier gelangen wir zu einem

Kabinet IV,

wo rechts das grofse eleusinische Relief, Demeter Kore und Triptolemos darstellend, links am Fenster die erhaltenen kleinen Nachbildungen der Athena Parthenos des Phidias aufgestellt sind.

Saal V

mit mehreren Statuen der Athena, von denen die in den

Nischen befindlichen durch ihre kolossale Grösse auffallen. Sie sind der grösseren Zahl nach Kopien von attischen Werken aus der Zeit um und nach Phidias und können dessen Einfluss auf die Ausprägung des Typus dieser Göttin veranschaulichen. In der Mitte des Saales, wo sich früher die jetzt im Lichthof der aegyptischen Abteilung neu aufgebaute Colossalgruppe des Farnesischen Stieres erhob, steht die in Olympia gefundene Nike des Künstlers Paeonios (B). Von den übrigen hier aufgestellten Figuren sind besonders folgende hervorzuheben: neben der Thür zum Kabinet IV zwei Karyatiden vom Erechtheion, vor der Fensternische links die Statue einer Aphrodite (sogen. Venus Genetrix), in der Nische am Fenster links der Ares Borghese und rechts die Eirene (Friede) mit dem Knaben Plutos (Reichtum) auf dem Arm. — Im Hintergrunde des Saales links vom hintern Eingang eine Anzahl Architekturproben, darunter ein Stück des Gebälkes des Theseion in Athen mit einer Metope; unter den Löwenköpfen als Wasserspeier ist der vom Heraion bei Argos besonders zu bemerken.

Rotunde VI

mit Wandgemälden aus der griechischen Heroensage. Kolossalstatuen und Büsten, der Farnesische Herakles in Neapel, die restaurierte Gruppe des Menelaos, der den Leichnam des Patroklos aus der Schlacht trägt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz; daneben das unter dem Namen des Pasquino bekannte Fragment einer besseren Wiederholung dieser Gruppe in Rom an der Strassenecke bei Palazzo Braschi; Statuen vom Mausoleum zu Halikarnass (Mitte des 4. Jahrh. v. Chr.), daneben und an der Thür zum Athenasaal Köpfe und ein Gewandfragment der von dem Künstler Damophon gefertigten Göttergruppe vom Despoinaheiligtum zu Lykosura in Arkadien, der berühmte Kopf des Zeus von Otricoli und der nicht minder berühmte der Hera Ludovisi.

Der Saal VII

dessen Wände mit Scenen der griechischen Heroensage bemalt sind, enthält in einzelnen durch blaue Vorhänge getrennten Abteilungen die Meisterwerke berühmter Künstler des 5. und 4. Jahrh. v. Chr. Im ersten Abschnitt rechts

Copien von Werken des Myron, der Diskoswerfer und der Marsyas; in der Mitte ein Originalwerk Myronischer Art, der sog. Idolino. Seiner Richtung gehören auch an der vor dem Vorhang stehende Jüngling mit dem Diskos und gegenüber die Statue des Dionysos, ebenso der sich salbende Athlet in dem ersten Abschnitt links. Das zweite Compartiment enthält vorzugsweise Werke des Polyklet von Argos (B), den Doryphoros (Speerträger) und den die Siegesbinde anlegenden sog. Diadumenos. Der polykletischen verwundeten Amazone sind zum Vergleiche die übrigen Amazonenstatuen derselben Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. zur Seite gestellt. Mit dem dritten Abschnitt treten wir in die Periode des 4. Jahrh. v. Chr. ein. Rechts finden wir in einigen nur mangelhaft erhaltenen Köpfen, den Resten der Giebelsculpturen vom Athenatempel in Tegea, die Kunst des Skopas (C) selbst und in den Statuen des Herakles und der Demeter von Knidos, sowie in der mit Reliefs geschmückten Säule vom Artemistempel in Ephesos und in den grossen neben dieser aufgestellten attischen Grabreliefs die Kunst seiner Richtung vertreten. Links ist eine grössere Gruppe von Arbeiten des Praxiteles oder Praxitelischer Art vereinigt, vor allem 542A der Hermes, welcher den kleinen Dionysosknaben wartet, das in Olympia gefundene Werk des Meisters (C) und der auf den Unterweltsgott Eubuleus gedeutete Kopf aus Eleusis; antike Kopien nach andern sind 1072A die Aphrodite, mit dem danebenstehenden Kopfe einer besseren Replik; 542 der knabenhafte, eine Eidechse tötende Apoll; 542C der Satyrtorso vom Palatin. Der vierte Abschnitt veranschaulicht rechts in der Statue des Diomedes und dem grossen Grabrelief des Prokleides eine der idealen Auffassung des Skopas und Praxiteles gegenüber mehr auf die einfache Natürlichkeit gerichtete Kunstströmung (C), während links der sich abschabende Athlet (Apoxyomenos) nach Lysippos (C), dem Lieblingsbildhauer Alexanders d. Gr., und einige seinem Stil verwandte Werke, daneben aber auch ein mit der Reliefsäule des dritten Abschnitts zusammengehöriges Reliefpostament vom ephesischen Tempel aufgestellt sind. Daran reiht sich im

fünften Abschnitt rechts 800 die meisterhafte kolossale Nike von Samothrake, in wehendem Gewande, wahrscheinlich für den von Demetrios im Jahre 306 v. Chr. erfochtenen Seesieg errichtet (D), jetzt in Paris; als Postament diente ihr ein mächtiges Schiffsvorderteil in Marmor, wie es 800A (im Saal VIII) der von Zumbusch in Wien herrührende Restaurationsversuch in kleinerem Maassstabe veranschaulicht. Der Raum neben der Mitte wird durch attische Grabreliefs (C) ausgefüllt, von denen namentlich die grosse Darstellung der Demetria und Pamphile durch einen den meisten Denkmälern dieser Art nicht eigentümlichen repräsentativen Charakter auffällt. Hinter der Nike haben die kürzlich in Mantinea gefundenen Reliefs von der Basis eines statuarischen Werkes des Praxiteles provisorisch Platz gefunden. Sie stellen den Wettstreit des Apoll und Marsyas dar und sind von sehr zierlicher Arbeit. Gegenüber am Fenster sieht man den berühmten Apollo von Belvedere und die Artemis von Versailles. Von einer besseren Replik des Apoll stammt der sogen. Steinhäuser'sche Kopf. Dieser und die Vergleichung des namentlich in der Bewegung sehr ähnlichen Ganymedes des Leochares lassen erkennen, dass das Original der Apollostatue der attischen Kunst des 4. Jahrh. v. Chr. angehört.

Saal VIII

Bacchussaal nach seiner Deckenmalerei genannt. In den Wandschränken Abgüsse nach kleinen Bronzen und Terrakotten, sowie kleineren Marmorwerken; links Werke aus der hellenistischen Zeit (D): in den Fensternischen die Statuen gefallener Gallier, Nachbildungen aus einem grossen Weihgeschenk, das der König Attalos von Pergamon zur Erinnerung an den Galliersieg auf der Akropolis von Athen aufgestellt hatte (3. Jahrh. vor Chr.), davor die grosse vorzügliche Statue des schlafenden Satyr (D) und 722 der sog. Borghesische Fechter, ein Werk des Künstlers Agasias von Ephesos; der Schleifer, ein Sklave das Messer wetzend um Marsyas zu schinden (D). Neben der Thür rechts die in Delos gefundene Figur eines niedersinkenden Kriegers (D) und daneben der Kopf eines sterbenden Persers (D), links die

Niobide „Chiaramonti"; sie stammt von einer anderen ungleich schöneren Wiederholung der Niobidengruppe, als die hier in unmittelbarer Nähe im Treppenhaus aufgestellten Florentiner Statuen.

Saal IX.

Die Gemälde an den Wänden zeigen restaurierte Ansichten des alten Rom und seiner Umgebung.

Der Raum ist ebenso wie Saal VII durch (gelbe) Vorhänge in einzelne Abschnitte geteilt. Die Bildwerke des ersten Abschnittes hängen gegenständlich und stilistisch eng mit den im Saal VIII aufgestellten zusammen; rechts finden wir weitere Verherrlichungen der pergamenischen Galliersiege in den grossen Gruppen des sterbenden Galliers und des Galliers, der sein Weib getötet hat und darauf sich selbst ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Daneben eine Probe von den Reliefs des Pergamenischen Altars nach einer der in der Rotunde der Abteilung der antiken Originalsculpturen befindlichen Platten; ferner die Ringergruppe, der Reliefkopf der sog. schlafenden Meduse und an der Wand oben links Helios auf dem Viergespann, Tempelmetope aus Ilion, deren Original in der Schliemann'schen Sammlung im Museum für Völkerkunde aufbewahrt wird. Der erste Abschnitt links enthält die Gruppe des Laokoon (D), ein Werk der Künstler Athenodoros, Agesandros und Polydoros aus Rhodos, und gegenüber die aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammende Gruppe des Künstlers Menelaos.

In den folgenden Abschnitten finden sich berühmte Werke der hellenistischen und römischen Kunst verteilt, unter denen wir folgende hervorheben: Im zweiten Abschnitt rechts die Capitolinische Venus, Dionysostorso, sitzende Figur (sogen. Ariadne), links Venus von Milo und Ares Ludovisi, im dritten Abschnitt rechts tanzender Satyr, Psyche von Capua, Hermaphrodit von Pergamon, links Silen mit dem Dionysoskind, Mediceische Venus, Aphrodite von Arles, unter dem Fenster die schlafende Ariadne (von der ein zweites Exemplar im zweiten Abschnitt) im vierten Abschnitt rechts Knabe mit der Gans, belvederischer Heraklestorso, Medusa Rondanini, links sitzende

Muse und Apollo Musagetes, daneben ein zweites Exemplar der Venus von Milo.

Neben der Thür die zum

Kuppelsaal (X)

führt, vorzügliche lachende Satyrbüsten und in dem Durchgang rechts die Apotheose des Homer, links die Apotheose des Antoninus Pius. In dem Kuppelsaal nimmt jetzt Verrocchio's Reiterstandbild des venezianischen Feldherrn Colleoni die Mitte ein. Der übrige Raum ist mit römischen Werken, namentlich Kaiserstatuen und -Büsten besetzt. Statue des Augustus (1863 in den Ruinen einer Villa seiner Gattin Livia bei Primaporta gefunden, das Original bewahrt zahlreiche Ueberreste alter Bemalung), Agrippina, Gattin des Claudius, Kolossalbüsten des Vespasian, Titus, Trajan, gefangene Germanin, darüber die berühmte im Louvre befindliche Büste des Antinous, des Lieblings Hadrians; an der Langwand das grofse Kampfrelief vom Triumphbogen in St. Remy.

Die Sammlung von antiken Porträtdarstellungen setzt sich in dem

Uebergang vom alten Museum (X a)

fort, wo hauptsächlich griechische Bildnisse aufgestellt sind. Dem 5ten Jahrh. v. Chr. gehören u. a. die Statue des Dichters Anakreon, der Kopf des Perikles, dem 4. Jahrh. die Büsten von Thukydides, Platon, Antisthenes an. Die Büste Alexanders des Grofsen geht auf den Künstler Lysipp zurück. Aus dessen Zeit und der anschliefsenden Kunstentwicklung stammen die Statuen des Sophokles, des Aeschines, des Demosthenes, die beiden Sitzbilder des Posidipp und Menander 758 A und B und die Büsten des Homer.

OLYMPIA-AUSSTELLUNG

hinter der Nationalgallerie.

Die Besucher werden gebeten sich der rechts vor der Thür befindlichen Klingel zu bedienen.

Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. 7. Auflage. Berlin 1891. Preis 20 Pf.

Aufserhalb des Museumsgebäudes haben in einem hinter der Nationalgallerie erbauten Schuppen die Abgüsse der Bildwerke von Olympia vorläufig ihre Aufstellung gefunden.

Hier ist das wichtigste von dem vereinigt, was durch die im Auftrage des deutschen Reiches 1876—81 gemachten Ausgrabungen zu Tage gefördert ist. Dazu kommen die Abgüsse der 1829 von den Franzosen gefundenen Bildwerke des Zeustempels, ferner Situationspläne, welche ein Gesamtbild der Ausgrabungsstätte geben, und andere Zeichnungen und Photographien.

Das Gebäude besteht aus zwei Sälen. Im ersten verdient am meisten Beachtung der Hermes des Praxiteles (No. 153), welcher am 8. Mai 1877 im Heratempel gefunden wurde. Der Gott hält den kleinen Dionysos auf dem Arme; der Kopf ist unversehrt geblieben; einzelne Stücke, wie der rechte Fufs und Teile des Kindes, sind bei der Ergänzung Schapers, welche ebenfalls hier (rechts neben der Thür) aufgestellt ist, benutzt worden.

Einige aus Olympia stammende statuarische und architektonische Ueberreste haben an den Wänden Platz gefunden. Die Originale in Thon und Erz, welche dem deutschen Reiche aus den Funden von Olympia zu Teil geworden sind, werden dagegen vorläufig im Antiquarium der K. Museen aufbewahrt.

Links an der Schmalwand steht ein Abguís der Nike, ein Werk des Paeonios, nach dem Zeugnisse der Weihinschrift von den Messeniern nach Olympia gestiftet. Sie stand auf einem dreiseitigen, turmartig sich erhebenden Postament. Eine verkleinerte Wiederherstellung des ganzen Denkmals befindet sich in der Mitte des zweiten Saales. Ueber der Nike und in der Nähe Inschriften und andere kleinere Fundstücke, darunter ein bewundernswertes Meisterwerk, der lebensgrofse Porträtkopf eines Siegers im Faustkampf (No. 46).

An den Wänden des zweiten Saales sind die beiden Giebelgruppen des Zeustempels, rechts vom Eingang die östliche, links die westliche, jede zwei Mal aufgestellt, die östliche auch vollständig ergänzt.

Jede Giebelgruppe bestand aus 21 kolossalen Marmorgestalten. Die im Ostgiebel (No. 136—150) über dem Tempeleingange stellte Zeus (No. 143) inmitten des Pelops (No. 142) und Oenomaos (No. 144) dar, welche das Wettrennen mit Viergespannen um den Preis der Tochter des Oenomaos eben beginnen wollen. Aufser einigen anderen, zum Teil schwer zu deutenden Figuren sind, in den Ecken des Giebelfeldes liegend, die Flufsgötter von Olympia, Alpheios (No. 136) und Kladeos (No. 150), zugegen.

Im Westgiebel (108—128) erscheint Apollon (No. 118) inmitten des Kampfgetümmels, welches bei dem Hochzeitsfeste des Peirithoos zwischen Lapithen und Kentauren ausgebrochen ist; in den Ecken liegen weibliche Figuren (No. 107. 108. 127. 128).

In einer Nachricht aus dem Altertum wird als der Künstler der Ostgiebelgruppe Paeonios, von dem die in der Mitte des Saales aufgestellte Nike herrührt, als der der Westgiebelgruppe Alkamenes genannt.

Von der ganzen Ostfront des Zeustempels ist ein Modell im Mafsstabe von 1 : 10 an der einen Schmalwand des Saales aufgestellt. In der Nähe sind auch beide Giebelgruppen verkleinert und ergänzt angebracht, um die verschiedenen Versuche der Wiederherstellung der Komposition zu erläutern. Diese wie alle übrigen Ergänzungen sind von R. Grüttner ausgeführt.

Von den zwölf Metopentafeln (No. 103—107, 129—131, 133—135) des Zeustempels sind die besser erhaltenen, darunter namentlich die mit der Darstellung des Herakles und Atlas (No. 133), an der Langseite des Saales über den Giebeln zu finden.

An der rechten Schmalwand sind noch die sehr zerstörten Ueberreste des bildlichen Giebelschmucks eines kleineren Baues, des Schatzhauses der Megareer, zu sehen (No. 58).

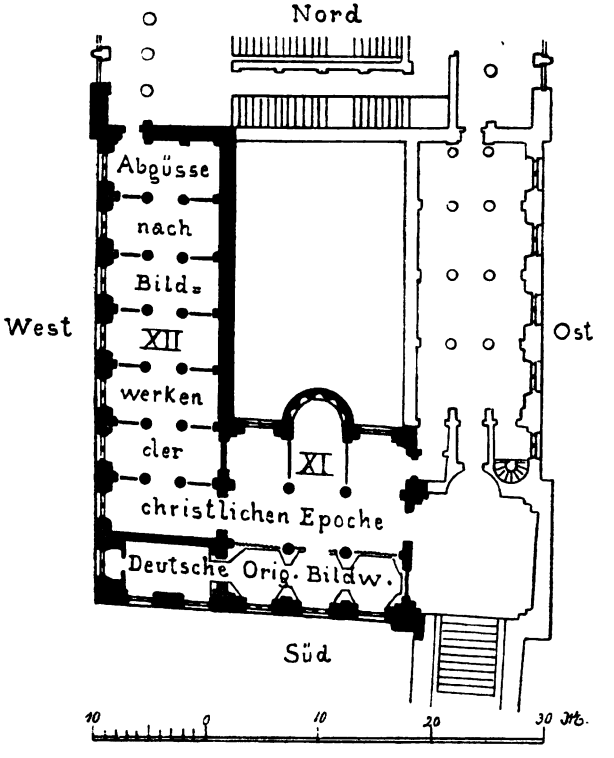
VIII.

GIPSABGÜSSE

NACH

ITALIENISCHEN BILDWERKEN.

Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. 3. Abdruck. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 30 Pfennig.


Nord
West
Ost
Süd
Abgüsse
nach
Bild-
XII
werken
der
christlichen Epoche
XI
Deutsche Orig. Bildw.
10
0
10
20
30 Mtr.

Die Sammlung nimmt die rechte Hälfte des Saales XI zunächst links von dem ersten Kuppelraum, den Saal XII (bis zum Treppenhaus) und einen Saal im Erdgeschoss des neuen Museums ein. Weder in der Zahl der guten Werke noch in der Vollständigkeit der historischen Entwicklung ist sie bis jetzt mit den Abgüssen nach der Antike zu vergleichen. Unter dem Generaldirector von Olfers wurde gelegentlich die eine oder die andere Gruppe hervorragender Bildwerke abgeformt, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim, Braunschweig und die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 14. und 15. Jahrhunderts; seitdem hatte die Sammlung keine nennenswerten Vermehrungen aufzuweisen, bis vor etwa 15 Jahren der Plan einer umfassenden Vervollständigung auch dieses Teils der Gipssammlung entworfen und in Angriff genommen wurde und zwar zunächst durch Abformungen in Italien als der klassischen Stätte der Renaissanceplastik. Durch die Ueberweisung des Saales der nordischen Altertümer an die Abteilung wurde es möglich, die rechte Hälfte des Saales XI und Saal XII für die italienischen Gipsabgüsse zu reservieren und diejenigen nach deutschen Werken in einem Saal im Erdgeschofs des neuen Museums zu vereinigen.

Die *erste Rotunde* des neuen Museums enthält das trefflichste Reitermonument Italiens, dasjenige des Bart. Colleoni in Venedig von Verrocchio, vollendet von Leopardi (1479—1496). Im *I. Kabinet* der rechten Hälfte des Saales XI steht das zweite berühmte Reiterstandbild des Quattrocento, das des Erasmo de'Narni, gen. Gattamelata, in Padua, von Donatello (ausgeführt 1444—1453). An den Wänden des Kabinets der berühmte heute in der Kirche zerstreut und überaus ungünstig aufgestellte Bronceschmuck des alten

Hochaltars im Santo zu Padua von Donatello (1444—1449) und Darstellungen der Pietà von demselben Meister.

Das *II. Kabinet* rechts giebt charakteristische Beispiele der italienischen Plastik von der frühchristlichen Zeit bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts. In der Mitte der Tribuna der Hippolytus, eine im Charakter der römischen Togafiguren gehaltene sitzende Statue eines römischen Bischofs von etwa 300. Rechts der silberne Schild des Theodosius aus dem 4. Jahrhundert, der den zwischen seinen Söhnen Honorius und Arkadius thronenden Kaiser, darunter die lagernde Abundantia, darstellt; links die Wölfin des kapitolinischen Museums, die, früher für ein römisches Werk gehalten, jetzt nach Analogie mit verwandten Arbeiten ins 10. oder 11. Jahrhundert gesetzt wird. Eines der Hauptwerke aus der ersten Zeit der neu erstehenden italienischen Plastik ist die Kanzel aus dem Dom von Siena, die Niccolò Pisano mit seinen Schülern Arnolfo, Lapo und Donato sowie seinem jugendlichen Sohn Giovanni von 1266—1268 ausführte und in der er im Gegensatz zu seinen stark antikisierenden früheren Arbeiten grofse dramatische Lebendigkeit und naturalistische Durchbildung bei freilich etwas unruhigem und überladenem Reliefstil erreicht. Ein klar komponiertes Werk von ergreifendem Pathos ist Niccolò's Thürlünette mit der Kreuzabnahme von S. Martino in Lucca. Seinem Sohn Giovanni gehören die drei Werke der Arena zu Padua: die Grabfigur und die Statue des Enrico Scrovegno und eine einfach und grofs gehaltene Madonna mit dem Kinde. Von Giovanni's Schüler Andrea Pisano sechs Reliefs von der 1330 ausgeführten Bronzethür des Florentiner Baptisteriums und eine den Ackerbau allegorisierende Darstellung vom Kampanile, Werke, die in ihrer eindringlichen Erzählungskunst bei geringem Aufwand an Figuren und dem durchaus veränderten Reliefstil zum ersten Mal die auch in der Plastik sich geltend machende malerische Anschauungsweise dokumentieren. Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn bedeuten die Reliefs des gleichzeitig als Maler thätigen Orcagna von seinem vielbewunderten Tabernakel in Or San Michele zu Florenz. An der linken Wand befindet sich

der 1422 vollendete Marmoraltar der Familie Trenta von Jacopo della Quercia aus S. Frediano zu Lucca, dessen Heiligenfiguren noch stark gothische Remeniscenzen erkennen lassen, während Composition und dramatisches Leben der Predella-Reliefs der Art des Donatello gleich kommen.

Das *III. Kabinet* rechts umfafst hervorragende Werke der Künstlerfamilie della Robbia. Von dem alten Luca, der seine aufserordentliche Popularität der Anwendung der farbigen Glasur auf Terrakottawerke verdankt, dessen Hauptthätigkeit aber auf anderem Gebiete liegt, das Marmordenkmal des Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi (1455), das im Original als reizvolle Umrahmung ein gemaltes und glasiertes Fruchtgewinde zeigt. Zu seinem frühesten Werk, der 1431 in Auftrag gegebenen Orgelbalustrade für den Dom, gehören zehn Reliefs mit singenden, musizierenden und im Reigen tanzenden Knaben und Mädchen, die gleich ausgezeichnet sind durch die Anmut der Erfindung, wie durch die sichere Naturbeobachtung und die Schönheit der Formen. Drei kleine Reliefs mit sitzenden Propheten und Evangelisten zwischen Engeln stammen von den 1446 bei Luca bestellten und nach 1465 vollendeten ehernen Sakristeithüren des florentiner Domes. Glasierte Arbeiten Luca's, aber wohl schon mit Beihülfe seines Neffen Andrea ausgeführt, sind die vier Rundreliefs mit den lieblichen Gestalten der Kardinaltugenden von der Decke der Capella di S. Jacopo in S. Miniato bei Florenz. Andrea della Robbia ist durch mehrere Madonnenreliefs und vier der köstlichen Wickelkinder vom Friese der Innocenti in Florenz vertreten. Von ihm ist auch die irrtümlich dem Fra Paolino zugeschriebene Gruppe der Begegnung aus S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja, die an naivem Ausdruck bei ruhig abgewogener Komposition und seltener Schönheit der Figuren von keiner Gruppe der Zeit übertroffen wird. Am Eckpilaster links befindet sich die berühmte Kanzel aus S. Croce zu Florenz, von Benedetto da Majano, klar in der reichen Gliederung mit trefflich erzählenden Darstellungen aus der Legende des hl. Franz und zierlichen Statuetten der Kardinaltugenden. In der Mitte des Kabinets steht ein Weihwasserbecken von dem energie-

vollen Antonio Federighi († 1490) aus dem Dom von Siena, wesentlich dekorativ hervorragend.

Der folgende Saal XII enthält in seiner *I. Abtheilung* an der Stirnwand das Grabmal des Antonio Venier in der Art der Gebrüder Massegne, der hervorragendsten Venezianischen Künstler der Vorrenaissance. Hoch darüber ein Stück vom Grabmal des unglücklichen Dogen Foscari († 1457) das dem Antonio Rizzo aus Verona zugeschrieben wird, aus dem Chor der Frari zu Venedig. Zur florentiner Kunst führen die in der Mitte der Wand aufgestellten grossen Bronzethüren Lorenzo Ghiberti's vom Ostportal des Baptisteriums zurück. Sie wurden in den Jahren 1425—52 gearbeitet und um ihrer Schönheit willen die „Pforten des Paradieses" zubenannt. In der That stehen die acht Reliefs mit Darstellungen aus dem alten Testament und die biblischen Gestalten in den Nischen an Reichtum und Anmut der Motive, an malerischer Ausgestaltung des Raumes trotz der manchmal fehlerhaften Reliefperspective und an Trefflichkeit der Arbeit unter allen Werken der Frührenaissance unerreicht da.

Von denjenigen Künstlern, die am Ende des 15. Jahrh. der venezianischen Bildnerei neue Impulse und ihr eigentümliches Gepräge gaben, indem sie, im Gegensatz zu dem von Padua ausgehenden Naturalismus sich an den Resten der griechischen Plastik zu bilden suchen und deren Werke dadurch eine treffliche Reliefbehandlung und strenge Linienschönheit, freilich auf Kosten einer intensiveren Belebung gewinnen, ist Alessandro Leopardi mit einer Figur von seinem grossen Grabmal des Dogen Vendramin (zwei seiner Reliefs, Kinder auf Seepferden reitend, von demselben Denkmal finden sich an der Wand rechts vom Eingang), Pietro Lombardo durch einen Wappenhalter vom Grabmal des Dogen Mocenigo und sein Sohn Antonio Lombardo durch ein klar und akademisch komponiertes Relief mit dem Wunder des Kindes, das für die Unschuld seiner Mutter, zeugt (Wand rechts vom Eingang) vertreten. Dem um 1527 nach der Lagunenstadt eingewanderten Jacopo Sansovino der sich an Andrea Sansovino und Michelangelo bildete und

für die venezianische Hochrenaissance bestimmend wurde, gehört die kleine Bronzethür aus S. Marco an, die den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll, aufgestellt an der Stirnwand nahe dem Fenster.

In der Mitte der Abteilung steht der 1416 von Jacopo della Quercia entworfene Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena. Von den plastischen Arbeiten daran gehören dem grossen sienesischen Meister überdies die den Aufbau bekrönende Bronzestatuette des Täufers, die fünf Marmorreliefs mit Propheten an dem Oberbau, endlich von den Bronzereliefs am Becken die Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel (1430). Die Geburt und die Predigt des Johannes (1417—1427) sind von Quercia's sienesischem Schüler Giovanni di Turino, der überdies von den Bronzestatuetten des Unterbaues die Liebe, die Gerechtigkeit und die Weisheit und ausserdem das Bronzethürchen mit dem Relief der Madonna gearbeitet hat. Die treffliche Darstellung des Johannes vor Herodes und die Taufe Christi (1417—27) wurden von Ghiberti, die ungemein dramatische Schilderung des Tanzes der Salome und der Uebergabe des Hauptes des Täufers (1427) von Donatello geliefert. Diesem Letzteren gehören noch die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens und drei kleine Bronce-Putten auf dem Oberbau. Die Statuette der Tapferkeit stammt von dem Sienesen Goro di Neroccio.

An der rechten Zwischenwand des Halbkabinets noch die acht im Louvre befindlichen, vom Grabmal des Arztes Giovanni della Torre in S. Fermo zu Verona stammenden Reliefs des Andrea Briosco, gen. Riccio.

Die rechts vom Eingang aufgestellte Büste eines unbekannten Venezianers giebt die matronenhaften Züge der Cyprischen Exkönigin Katharina Cornaro, die eigenartige Bronzebüste eines Jünglings unter ihr ist wahrscheinlich von der Hand des Antonio Rizzo.

Von der Hand desselben Künstlers ist sicher die ausdrucksvolle Gestalt der Klugheit vom Grabmal des Dogen Tron, nach ihrer Uebereinstimmung mit Antonio Rizzo's einzigem, bezeichnetem Werk, der Eva von der Porta della

Carta, die sich in der *II. Abteilung* links vom Mittelgang findet. Schwächer in der Bewegung, charakterloser in der Gewandbehandlung ist die gleichfalls an demselben Ort befindliche, dem Rizzo zugeteilte Figur vom Grabmal des Dogen Niccolò Marzello. (Zwei zugehörige weitere Figuren in der Abteilung III).

Von dem grossartigen Werk, das die Opera des Santo zu Padua 1444 bei Donatello bestellte, dem Bronzeschmuck des Hochaltars, den der Meister bis 1449 mit Hülfe vieler Schüler vollendet hat, findet sich der Crucifixus, die hhl. Antonius und Franciscus und eine Pietà. — Weniger ausgiebig sind die Meister der lombardischen Plastik vertreten. Giov. Antonio Amadeo's Kanzelreliefs aus Cremona (1482) zeigen in den schlechten Verhältnissen der Figuren, in dem stellenweise karrikierten Ausdruck, dem knittrigen Faltenwurf den Meister noch ganz unter dem Einfluss der Gebrüder Mantegazza. Eine ausgezeichnete Arbeit eines oberitalienischen Künstlers (vielleicht Gianmarco Cavalli), ist die Büste von dem Grabmal Mantegna's. Dem aus Pisa stammenden, aber in Rom geschulten Gian. Cristoforo Romano, der eine reiche Thätigkeit in Oberitalien entfaltet, wird die tüchtige Büste der jugendlichen Beatrice d'Este (entstanden um 1490) zugeschrieben. — In einem Glasschrank in der Mitte eine Sammlung römischer Konsulardiptychen.

In der II. Abteilung rechts befinden sich mehrere Arbeiten des Florentiners Antonio Rossellino, eine meisterhafte Büste, Madonnen und sein hervorragendstes Werk, das im Aufbau überaus glückliche Grabmal des Kardinals Johann von Portugal. Daneben charakteristische Stücke des Hauptmeisters von Lucca Matteo Civitali, der, an der florentiner Kunst herangebildet, sich durch grossen Schönheitssinn und eine stillvolle Marmorbehandlung hervorthut.

Die *III. Abteilung* enthält die trefflich behandelte Grabfigur des Kardinals Foscari, zweifellos venezianischen Ursprungs und aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk von Antonio Rizzo. Darüber das in frischer, an Donatello gemahnender Natürlichkeit sich präsentirende Friesstück des Medailleurs und Goldschmiedes Cristoforo Foppa, gen.

Caradosso, aus S. Satiro, zu Mailand. Von den in demselben Raum vereinigten Sculpturwerken aus Rom gehören eigentlichen Lokalkünstlern nur die von dem Altar in S. Gregorio und dem Tabernakel Alexanders VI. in S. Maria del Popolo stammenden Skulpturen des Meisters Andrea und drei Rundreliefs von dem Altar des Cardinals Costa, vielleicht auch die handwerksmässigen Büsten der Gebrüder Pollajuolo an. — In der Mitte ein Schrank mit Konsulardiptychen.

Die rechte Seite der III. Abteilung zeigt von Desiderio da Settignano, dem anmutvollsten der sich unmittelbar an Donatello anschliessenden Marmorbildner, als authentische Werke nur das segnende Christkind vom Tabernakel in S. Lorenzo und das dekorativ trefflich behandelte Wappen der Gianfigliazzi. Mit grofser Wahrscheinlichkeit können ihm aber das zarte Relief mit dem hl. Hieronymus und mehrere Büsten, vor allem einige köstliche Kinderköpfe, obenan der fröhlich lachende Knabe der Sammlung Benda zugeschrieben werden. Durch die etwas steife Haltung und die eigentümlich gesenkten Lider zeichnen sich mehrere Frauenbüsten aus, als deren wahrscheinlicher Urheber der in Neapel und Südfrankreich thätig gewesene Francesco Laurana gilt. Das grofse Relief der Maria mit dem Kind ist eine herbe frühe Arbeit von Mino da Fiesole, während die berühmte Liller Wachsbüste eines Mädchens in ihrer weichen Behandlung und dem sentimentalen Ausdruck schon auf dem Uebergang zur Kunst des 16. Jahrhunderts steht. Von dem Meister, der die florentiner Quattrocentoplastik beschliefst, von Benedetto da Majano, weist das Kabinet mehrere Arbeiten auf, darunter das architektonisch wie ornamental gleich ausgezeichnete Ciborium aus Siena, die bis zum äussersten Detail durchgeführten Büsten des Pietro Mellini (1474) und Filippo Strozzi, zu welch letzterer die Sammlung der Originalskulpturen das Modell bewahrt und die etwas weichlichere Statue Johannes des Täufers. Ein liebenswürdiges Werk aus der florentiner Zeit Jacopo Sansovino's ist der von übersprudelnder Lust belebte Bacchus.

Die *IV. Abteilung* umfafst in ihrer linken Hälfte einige Muster der sienesischen Plastik. Von dem Hauptmeister Jacopo della Quercia das Grabmal der Ilaria del Caretto, das sich durch die edle Figur der Verstorbenen auszeichnet. Der vorwiegend als Bronzebildner thätige Lorenzo Vecchietta ist durch die mit gewissenhaftem Naturalismus gearbeitete Grabfigur des Mariano Soccino (1467) vertreten. Der den Krüppel heilende hl. Ansanus (vor 1487) ist ein ansprechendes und tüchtiges Werk des Giovanni di Stefano; von dem schon in das 16. Jahrhundert hineinreichenden Lorenzo Marinna eine in den Formen weichliche, in den Stellungen gesuchte Beweinung von dem durch seine prächtige Dekoration berühmten Altar in Fontegiusta. — Von einfacher Grösse in der Komposition ist das in moderner Zeit in Florenz ausgegrabene Relief der Krönung eines deutschen Kaisers, an dem aber die Krone und die Hände des Bischofs ergänzt sind und das einem Florentiner Künstler vom Anfang des 15. Jahrhunderts angehört. — An einer Ecksäule der im Dom zu Siena stehende Täufer Donatello's, eine düstere asketische Gestalt seiner letzten Zeit (1457). Demselben Meister gehört wohl auch die früher dem Vecchietta zugeschriebene Büste der Annalena Malatesta. — Im Glasschrank in der Mitte Abgüsse nach byzantinischen Elfenbeinarbeiten des 6.—13. Jahrhunderts.

Die beiden linken Hälften der *Abteilungen V und VI* sind wieder der florentiner Kunst gewidmet. Zunächst kommen Arbeiten von Andrea del Verrocchio und seiner Richtung. Hervorzuheben sind die berühmte Bronzestatue des David (1476) mit dem bezaubernden lionardesken Lächeln, der übermütig erfundene Knabe mit dem Delphin, die beredt erzählte Darstellung des Todes der Francesca Pitti, endlich zwei Madonnenreliefs und zwei weibliche Büsten von sorgfältigster Durchbildung. Nur Schulgut und wahrscheinlich von Francesco di Simone ist das Verrocchio's spätesten Arbeiten sich anschliessende Tabernakel von Monte Luce bei Perugia. Von Antonio Pollajuolo die lebendige, seine eingehenden Anatomiestudien verratende Gruppe des Herkules und Kakus.

Vor den Säulen der jugendliche Täufer, ein etwas nüchternes Werk, das wohl nur in der Erfindung auf Donatello zurückgeht und der für seine frühe naturalistische Periode überaus charakteristische Zuccone, von einer erschreckenden Lebenswahrheit, zu dessen richtiger Beurteilung man aber nicht vergessen darf, daſs er für die hohe Aufstellung in einer Nische des Florentiner Glockenturmes berechnet war.

In der Mitte im Glasschrank romanische Elfenbeinarbeiten des 10—12. Jahrhunderts.

Vor den Säulen der linken Hälfte der *VI. Abteilung* stehen zwei Jugendwerke Donatello's, der triumphierende David und der ritterliche Georg; auſserdem enthält der Raum Werke von Mino da Fiesole, dem betriebsamsten unter den florentiner Marmorbildnern. Aus der früheren römischen Zeit des Meisters das Tabernakel in S. Maria in Trastevere, aus dem Anfang der siebziger Jahre das reizvolle Ciborium aus C. Croce zu Florenz, aus der späteren römischen Periode die Grabfigur des Christoforo della Rovere. Weit höher als diese immerhin etwas oberflächlichen Arbeiten stehen Mino's Büsten; diejenigen des Bischofs Leonardo Salutati und des Diotisalvi Neroni können sich an Schärfe der Charakteristik und Gröſse der Auffassung mit dem Besten messen, was das Quattrocento in dieser Richtung geschaffen hat.

Die Kunst Michelangelo's beherrscht die rechten Hälften der *Abteilungen IV. V. VI.* und wiegt auch noch in dem letzten Raum des Saales XII (nach dem Treppenhause) vor. Die Satyrmaske (Abt. IV) wird nur mit Unrecht, auf Vasari's Erzählung hin, dem jugendlichen Künstler zugeschrieben. Dagegen ist eine seiner ersten Arbeiten die wundervoll gegliederte, in der gedrängten Komposition an römische Sarkophagreliefs sich anlehnende Schlacht der Lapithen und Centauren. Diesem Werke schlieſsen sich zeitlich die sinnende Madonna von Brügge und die ergreifende Pietà von St. Peter an. Zu den aus profanen Stoffgebieten entlehnten Jugendarbeiten gehört die Figur des kauernden Kupido in London. Auf der vollen Höhe seines gewaltigen Könnens steht er in den beiden Mediceergräbern,

von denen sich dasjenige des Giuliano mit den Figuren von Tag und Nacht hier und in der *V. Abteilung* jenes des Lorenzo, genannt, „il Pensiero“ mit den Figuren des Morgens und Abends befindet. In der Mitte die unvollendete in der Stellung gezwungene Madonnenstatue aus der Mediciierkapelle und vor den Säulen die beiden für das Juliusgrab bestimmten Sklaven, die als Personifikationen architektonischer Funktionen gedacht waren.

In der *VI. Abteilung* rechts die unvollendete Kreuzabnahme aus dem Florentiner Dom, die Statuen des Bacchus und Christus und die energische Büste des Brutus. Von Michelangelo's Nachahmer Pierino da Vinci zwei tüchtige Reliefs und das etwas allgemein gehaltene Selbstbildnis des Baccio Bandinelli, das sich keineswegs mit dem Terrakottabildnis der Abteilung der Originalskulpturen messen kann. Dem vorzugsweise für Spanien thätigen Leone Leoni gehört die tüchtige Bronzebüste Karl's V., die unbedeutendere Philipp's II. vermutlich seinem Sohn Pompeo.

In der *VII. Abteilung* finden sich wiederum Werke der florentiner Frührenaissance vereinigt. Zur Linken die Cassa des hl. Hyacinthus und die Reliefs vom Reliquienschrein des hl. Zenobius, Werke, die alle Vorzüge der Ghiberti'schen Kunst aufweisen. Von besonderem Interesse sind die beiden Konkurrenzreliefs Ghiberti's und Brunellesco's, das Opfer Isaaks darstellend, für die Bronzethüre am Baptisterium zu Florenz. Da die Preisrichter schwankten, trat Brunellesco freiwillig zurück, obgleich seine Arbeit an Geschlossenheit der Komposition und Naturgefühl derjenigen seines Nebenbuhlers keineswegs nachsteht.

Zur rechten Hand mehrere Reliefs Donatello's, wie der drachentötende Georg vom Sockel des Heiligen an Or San Michele; die treffliche kleine Bronze der Grablegung in Wien; der jugendliche Johannes aus dem Museo nazionale; vor allem aber die lebendig bewegten, in ihrer Derbheit auf die Wirkung in der dunklen Kirche berechneten Reliefs von der Orgelbalustrade des florentiner Doms. Der Bronzedavid und die Statue des Kupido gehören zu den wenigen Werken, in denen Donatello der Antike sichtbar nachstrebt und zu

den ersten, in denen ein Renaissancemeister den nackten Körper zu bilden versuchte.

Auf Raffael's Entwurf werden die von Lorenzetto ausgeführte Statue des Jonas, in der die Antinousbildung sichtbar nachwirkt und die dem Pietro d'Ancona zugeschriebene Gruppe des auf einem Delphin ruhenden Knaben zurückgeführt.

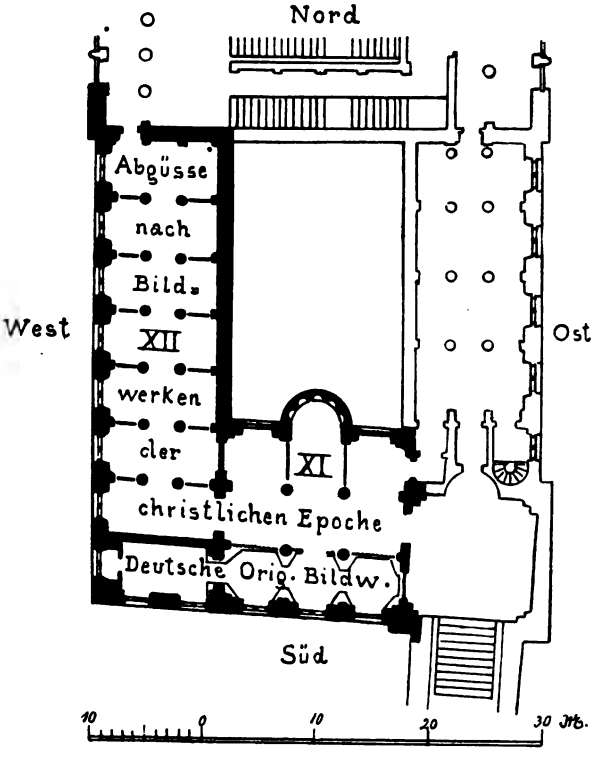
Ein in der Bildung des Körpers dem berliner Giovannino überaus nahestehendes dem Michelangelo zugeschriebenes Werk ist der sterbende Adonis, während der Moses und die beiden Figuren der Lea und Rahel dem grandiosen Torso des den Meister sein Leben lang beschäftigenden Grabmals des Papstes Julius angehören.

Die Abgüsse nach deutschen, französischen und englischen Bildwerken sind im Erdgeschoſs des neuen Museums in dem ersten Saal links aufgestellt.

IX.

DEUTSCHE ORIGINALSKULPTUREN.

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888. Preis geheftet 20 Mark, gebunden 22 Mark.


Nord
Abgüsse
nach
Bild-
West
XII
Ost
werken
der
XI
christlichen Epoche
Deutsche Orig. Bildw.
Süd
10
0
10
20
30 Mtr.

Die Sammlung der Originalskulpturen deutschen, beziehungsweise niederländischen Ursprungs befindet sich seit dem Sommer 1893 in vier durch trennende Holzwände hergestellten Abteilungen auf der linken Seite des Saales No. XI (links vom ersten Kuppelraum des neuen Museums). Dieselbe ist aus Teilen der früheren Skulpturengalerie der K. Museen sowie der sogen. Kunstkammer hervorgegangen, und war seit der 1874 erfolgten Auflösung der letzteren zuerst in ihrem ganzen Bestande mit der Sammlung der italienischen Skulpturen vereinigt, und dann, bis zu ihrer jetzigen Neuaufstellung, in dem früher der ethnographischen Sammlung angehörigen, sogen. Nordischen Saale des neuen Museums untergebracht.

Die kleine Zahl auserlesener Bildwerke aus altem kurfürstlichem Besitze, welche von Anfang an vorhanden war, wurde im Laufe der Zeit gelegentlich vermehrt und hat sodann, innerhalb der letzten Jahre, besonders aber in neuester Zeit, einen erfreulichen Zuwachs an wertvollen Bildhauerarbeiten vom 15. und Anfang des 16. Jahrh. erhalten. Das Hauptgewicht der Sammlung beruht seitdem auf den Renaissancebildwerken. Ihre Reichhaltigkeit und Bedeutung kommt bei der jetzigen Aufstellung in den hellen Räumen zum ersten Mal zur Geltung.

Bei einer überwiegend malerischen Behandlungsweise sind für die deutsche Renaissanceplastik hauptsächlich Phantasie und Tiefe der Empfindung massgebend. Grosse Stilformen, wie sie die italienische Kunst derselben Epoche pflegt, lässt sie seltener hervortreten, wie ihr denn auch, vom Bronzeguss abgesehen, das entsprechende Material, der feinkörnige Marmor und die überaus bildsame italienische Thonerde nicht zur Verfügung stehen. Neben Kalk- und Sandstein verwendet sie vorzugsweise Holz, welchem sie meist

durch sorgfältige Bemalung einen besonderen farbigen Reiz zu geben weiss.

In den Abteilungen (I, II, III, IV) sind die einzelnen Wände in der Weise mit Buchstaben bezeichnet (A, B u. s.w.) dass in jeder Abteilung die den Fenstern gegenüberliegende Pfeilerwand den Buchstaben A und die nächste rechts den Buchstaben B führt (mit Ausnahme der IV. Abteilung, in der die Schrankwand beginnt). Bei der Anordnung der Bildwerke ist ihre zeitliche Folge insofern beachtet worden, als alle romanischen und gothischen Skulpturen (900—1450) in der Abteilung I (der äussersten links für den Eintretenden), und die Skulpturen der Hochrenaissance, des Barocks und Rokoko (1525—1800) in der IV. Abteilung, allerdings untermischt mit Bildwerken der Frührenaissance (1450—1525) untergebracht sind, welch letztere die Abteilungen II und III vollständig füllen.

Die Sammlung von kleineren Bildwerken in Elfenbein, Holz, Perlmutter, Speckstein etc. ist in drei Schränken vereinigt, die in der geräumigsten, der IV. Abteilung Platz gefunden haben.

Beginnen wir unsere Wanderung mit der *Abteilung I*, so ist hier hauptsächlich zu nennen:

Wand A: das Flachrelief eines Heiligen, altbemalt und vergoldet, schwäbische Arbeit vom Anfange des 16. Jahrhunderts — zu dem die an der gegenüberliegenden Wand (H) befindliche hl. Brigitta das Gegenstück bildet — obenauf (A) das Doppelbildnis des dornengekrönten Christus (No. 299) von einem fränkischen, vielleicht dem Wohlgemut (Nürnberg 1434—1519) nahestehenden Künstler. An Wand B ist in erster Linie ein in Holz geschnitztes Marienbild (No. 292) von Bedeutung, ein Werk des hauptsächlich in Tirol und Oberösterreich thätigen Michael Pacher (ca. 1435—1502) und darüber die Holzbüste einer jugendlichen Heiligen (No. 355), welche ebenso wie die anderen, obenauf stehenden Holzbüsten (No. 342—356) vom Chorgestühl der Annakirche zu Augsburg stammt. Dieselben sind wohl als Werke des Augsburger Bildhauers Adolf Daucher (um 1500) zu betrachten und besitzen teilweise Aehnlichkeit mit Mitgliedern

der Familie Fugger, auf deren Kosten Anfang des 16. Jahrh. das Chorgestühl errichtet wurde. In der Abteilung I (Wand C und E) sind auch zwei früher in der Gemäldegalerie befindlich gewesene Gemälde untergebracht, welche zu den hervorragendsten Werken der ältesten deutschen Tafelmalerei (Kat. d. Gem.-Gal. No. 1216 A. und B.) zählen. Dieselben stammen aus der Wiesenkirche zu Soest in Westfalen und gehören noch dem 13. Jahrh. an.

An Wand C unmittelbar nebeneinander drei Madonnenstatuen aus dem 14. Jahrhundert, die mittlere niederrheinischen, die linke süddeutschen Ursprungs, die dritte (No. 291) von einem Brandenburger Meister, Ende des Jahrhunderts, gefertigt. In der Mitte von Wand D: die Statue Kaiser Karls IV. in Sandstein (No 287 aus Nürnberg Ende des 14. Jahrhunderts), darüber ein paar Architekturstücke von der Kathedrale zu Bourges (14. Jahrhundert). Wand E: eine kleine Holzstatue der Madonna (No. 285A, mittelrheinisch, 12. Jahrhundert), drei Köpfe (Sandstein No. 286) von dem „schönen Brunnen" in Nürnberg, und zwei Gruppen aus gebranntem Thon: zwei anbetende Könige (No. 288) und die klagende Maria (No. 289) darstellend, sämmtlich Nürnberger Arbeiten vom Ende des 14. Jahrhunderts. An Wand F stehen die lebensgrofsen Sandsteinstatuen zweier Könige, aus einer Anbetung, Anfang des 14. Jahrhunderts, fränkischen Ursprungs, darüber die altbemalte Figur der Maria mit dem Kinde, eine süddeutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Gegenüber Wand G: die lebensgrofse Sandsteinstatue der Madonna, von einem Nürnberger Meister der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwei Holzbüsten des bayrischen Künstlers Ambrosius Grafser (Ende des 15. Jahrhunderts), vom Chorgestühl der Frauenkirche in München stammend. In der Mitte dieser Abteilung der „Patroklusschrein", ein aus dem Dome zu Soest stammender Reliquienkasten aus vergoldetem Silber, 1313 von „Meister Sigefrid" gefertigt.

Inmitten der *Abteilung II* der grofse bronzene Springbrunnen, eine gute Arbeit aus Peter Vischer's Werkstatt, die nach dem Wappen darauf für eine aus Leipzig stammende

Familie Straub bestimmt war. Die meisten der in dieser Abteilung untergebrachten Skulpturen gehören dem unbekannten Meister, von welchem der Altarschrein der Herrgottskirche zu Creglingen (Württemberg) herrührt (datiert 1487) und dem Würzburger Tilman Riemenschneider an (ca. 1460—1525). Von dem Ersteren an Wand A Maria mit dem Christkind (No. 312) und die Geburt Christi (No. 317), an Wand D und E die vier Evangelisten (No. 313—316), unbemalt bis auf die Augen und Lippen. Von Riemenschneider weist die Sammlung ebenfalls eine Reihe charakteristischer Werke auf. Zunächst (an B u. C) vier Heilige (No. 321—324), welche ursprünglich den figürlichen Schmuck eines Klappaltars in der Pfarrkirche zu Kitzingen bildeten, ferner (B) eine Gruppe musicierender Engel (No. 325 A) und (E) ein heiliger Georg zu Pferde, (No. 325) in seiner sorgfältig gearbeiteten Plattenrüstung ein lebensfrisches Reiterbild des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Von den anderen Bildwerken dieser Abteilung sind noch folgende von Bedeutung: Oberhalb von A ein Werk des 18. Jahrhunderts — das seiner Gröfse wegen hier Aufstellung finden mufste, statt in Abteilung IV — eine dekorativ sehr wirksame bemalte Holzstatue des Erzengel Michael von dem in Augsburg und München thätigen Johann Andreas Bergmüller; die beiden Mittelstücke von B und C zwei zusammengehörige Reliefs mit Scenen aus dem Abschied der Apostel, fränkische Arbeit um 1470, und vor allem (an C) ein aufserordentlich reizvolles vergoldetes Holzrelief mit der Wochenstube der heiligen Anna (No. 358), das Werk eines Augsburger Meisters um 1510—1520. Erwähnt seien auch noch (D) zwei klagende Frauen (No. 320) fränkische Arbeit, wohl zu einer Gruppe der Beweinung Christi gehörig, zwei Gruppen von schwäbischer Herkunft (F.) die Messe des heiligen Gregor (No. 331) und die Enthauptung der heiligen Katharina (No. 332), beide durch den feinen Ton des alten Farbenauftrags ausgezeichnet, und schliefslich die altbemalte Statuette des heiligen Georg (No. 328 oberhalb F) von einem schwäbischen Meister um 1480.

Die *III. Abteilung* enthält an Wand A ein Flachrelief mit der Allegorie der göttlichen Heilsordnung, bez. 1548, neuerdings als Arbeit des Peter Dell erkannt (Würzburg, Mitte des 16. Jahrhunderts), darüber 6 kleine Holzreliefs (No. 301—306) mit Passionsscenen, zu der Rosenkranztafel des Veit Stofs (ca. 1440—1533) im germanischen Museum zu Nürnberg gehörig; an B Maria als Mutter des Erbarmens (No. 330 schwäbische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts), obenauf die Porträtbüste des Wilibald Imhoff (No. 418, Nürnberg um 1470) und gegenüber (F) die seiner Frau Anna (No. 419) in gebranntem Thon und bemalt, Werke des niederländischen Bildhauers Jan de Zar, beide von lebensvoller Wirkung und Hauptwerke dieser im Norden seltenen Gattung von Bildwerken; an Wand C befindet sich in einem gothischen Altarschrein ein Hochrelief der heiligen Anna selbdritt, wahrscheinlich von Daniel Mauch (16. Jahrhundert), einem Nachfolger des älteren Jörg Syrlin und Meister des Ulmer Hochaltars, links und rechts davon die Statuen des heiligen Martin (No. 362, schwäbisch, um 1510) und der Madonna (No. 318, verwandt mit den Werken des Meisters des Creglinger Altars), darüber die höchst lebendige Holzstatuette eines musizierenden Knaben (No. 405A), deutsch, 16. Jahrhundert. An Wand D eine Anbetung der Könige (No. 364) in Holz geschnitten, von der Hand eines hervorragenden, wenn auch noch namenlosen Augsburger Meisters um 1510, links oben ein Dudelsackpfeifer (No. 300, fränkisch, Ende des 15. Jahrhunderts), ferner die grofsen Holzstatuen der Heiligen Apollonia und Margarethe, Werke eines fränkischen Meisters um 1500. An Wand E die Statuette der das Kind stillenden Maria (No. 369, gebrannter Thon), die fein empfundene Arbeit eines am meisten dem Maler Hans Baldung Grien verwandten schwäbischen Meisters um 1510. Die Wände F und G enthalten eine gröfsere Anzahl von Reliefs mit Scenen neutestamentlichen Inhalts, meist Bestandteile von Altarwerken der niederrheinischen und westfälischen Schule um 1500, sämmtlich in Eichenholz und meist unbemalt (No. 371—398, einige dieser Nummern auch in anderen Abteilungen.)

In *Abteilung IV*: an Wand A (über dem Schranke) ein Altarschrein mit drei Heiligen (Flügel und Predella gemalt) schwäbisch, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, links und rechts davon zwei bemalte, reich vergoldete Heiligengestalten, Tiroler Arbeiten aus der Schule Michael Pacher's (ca. 1435—1502); an der Längswand (B) unter verschiedenen Steinarbeiten des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts die Marmorstatue des bogenschnitzenden Cupido (No. 421), eine alte Kopie der in der italienischen Abteilung befindlichen Statue Fiamingo's (No. 420) von der Hand des Vlamen Otto Mangiot, und darüber die lebensvolle bemalte Thonbüste Friedrichs II. von Dänemark, vom Nürnberger Georg Labenwolf († 1585; bez. Bronzebüste danach im Schlosse Rosenborg zu Kopenhagen); das Mittelstück bildet ein aus Augsburg stammender Altar mit drei Heiligenfiguren (um 1520); zu den Seiten Relieffiguren der Heiligen Barbara und Margarethe, fränkisch um 1500; darüber grofses schwäbisches Altarwerk (um 1500, No. 334, angeblich aus Basel) mit der Anbetung der Könige (Mitte), Geburt und Beschneidung Christi (linker Flügel), dem Martyrium der Zehntausend und der heiligen Sippe (rechter Flügel). Nach rechts folgt ein anmutiges Hochrelief in Solnhofener Stein, Maria und das Christkind von Engeln verehrt, wahrscheinlich von Jodocus Vredis (thätig gegen 1500 zu Münster in W.), darunter (No. 400) ein lebendiges Relief mit dem Tode der Maria, niederländisch um 1480, und weiterhin Christus zwischen Johannes und Maria, von einem Nachahmer des unbekannten Meisters der berühmten Figuren in der Klosterkirche zu Blutenburg, welche 1496 von Herzog Sigmund gestiftet wurde. Schmalwand C: unten Marmorreliefs — Engel mit Fackeln und ein Engelskopf — Reste eines Grabmals in Innsbruck von dem Niederländer Alexander Colins, dem 1566 auch die Vollendung des Grabmals von Kaiser Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck anvertraut wurde, darüber das fast japanisch naturalistische Specksteinrelief der Susanna im Bade, oben V. K. bezeichnet, das Monogramm eines noch unbekannten bayrischen Künstlers um 1510. Schmalwand D (am

Fenster): grösserer Hausaltar in Kehlheimer Stein (No. 341) mit Passionscenen — aus der Antoniuskapelle des Imhoff'schen Hauses zu Augsburg stammend, das später im Besitze der Familie Eggenberg war, deren Wappen auch der Altar trägt — eine Arbeit Hans Daucher's (Sohn von Adolf Daucher und dessen, sowie Gregor Erhart's Schüler, 1500 bis 1537 in Augsburg, besonders als Kleinmeister thätig). Zwischen den Fenstern (E) die überlebensgrofse, altbemalte Holzstatue der Maria als Mutter des Erbarmens (No. 357) von der Hand des Gregor Erhart (1498—1527 in Augsburg nachweisbar). In der Mitte der beiden Pultschränke auf gleichzeitigem Holzsockel eine kleine Bronzekopie des Schlüter'schen Denkmals des grofsen Kurfürsten (No. 415) von J. Jacobi (1664—1725).

Aufserordentlich reich ist die Sammlung kleiner Bildwerke, die in den beiden Pultsckränken und dem grofsen Wandschrank in der IV. Abteilung untergebracht ist.

An der Längsseite des 1. Pultschrankes (dem Eintretenden gegenüber) Elfenbeinreliefs des 9.—14. Jahrhunderts: (links) eine kleine Kreuzigung (No. 473) rheinisch, vom Ende des 11. Jahrhunderts; eine vortrefflich ausgeführte Darstellung der zwölf Apostel (No. 477, wohl fränkisch 11. Jahrhundert); Christus im Limbus (Mitte) und sechs Elfenbeintafeln (No. 467—472) Christus und die Apostel darstellend, sämmtlich 11. Jahrhundert; weiter rechts drei niedersächsische Reliefs des 11. Jahrhunderts: ein Buchdeckel (No. 463) in drei Streifen, Christus im Tempel lehrend, die Hochzeit zu Kana und die Heilung des Aussätzigen zeigend; darunter zwei Apostel (No. 464, von einem Reliquienkasten, defsen andere Tafeln sich im Nationalmuseum zu München befinden) und die Verkündigung (No. 433) unter einem fast antik gebildeten Baum; das Relief der Himmelfahrt (ganz rechts), karolingisch, 9. Jahrhundert. Im oberen Aufsatz mehrere Elfenbeinreliefs und Madonnenstatuetten deutschen, sowie niederländischen Ursprungs (meist 14. Jahrhundert), auf der andern Seite einige Schachfiguren, das Fragment eines Bischofstabes (No. 478) deutsch, 12. Jahrhundert; ein Doppelkamm (No. 532) vom Ende des 14. Jahr-

hunderts und eine aufserordentlich reizvolle Statuette der Madonna, niederländisch um 1400 (nach dem Fenster zu). Auf der oberen Platte das Ende eines Krummstabes (No. 531, deutsch 14. Jahrhundert), der höchst interessante Reliquienkasten, deutsch, 10. oder 11. Jahrhundert und eine rheinische Reliquienbüchse (No. 466) des 11. Jahrhunderts mit der Darstellung von acht Aposteln. An der Schmalseite nach dem Fenster zu: deutsche und niederländische Schnitzarbeiten des 15.—17. Jahrhunderts in Perlmutter, mit Darstellungen biblischen und profanen Inhalts, zu Schmuckgegenständen aller Art bestimmt; im Kasten der anderen Längsseite Elfenbeinarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, meist Reliefporträts berühmter Persönlichkeiten, sowie (rechts) einige Wachsreliefs des Berliner Raimund Faltz (1658—1703), von dem sich noch mehrere Arbeiten auf der vierten Seite des Schrankes befinden.

Der zweite Pultschrank enthält Bildwerke aus Holz und Stein, sowie die Plakettensammlung.

In dem Längskasten dem Eingang zu: drei ganz vortreffliche Arbeiten Hans Daucher's (siehe oben): links ein Relief in Kehlheimer Stein mit dem Urteil des Paris, rechts (No. 597) aus demselben Material ein sauber gearbeitetes Relief mit der Darstellung eines Zweikampfes zwischen Albrecht Dürer und dem Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler vor Kaiser Max (datiert 1522), vermutlich auf einen Rechtsstreit zu beziehen, welchen Dürer mit der Obrigkeit seiner Vaterstadt geführt hat, und links das Porträt (Speckstein) des Philipp Braunbart (bezeichnet und 1523 datiert); das Alabasterrelief der Cleopatra von Peter Flötner (Mitte, No. 599, datiert 1532); das Specksteinrelief Ludwig Krug's (No. 598, datiert 1514) mit Adam und Eva; zwei Porträts Karls V. (an den beiden Ecken, No. 615 Alabaster, das andere Kehlheimer Stein); das bemalte Relief (Marmor auf Kehlheimer Stein, No. 610) mit dem Brustbild des Wiedertäufers Johann von Leyden, niederdeutsch um 1525.

Die dem Fenster zugewendete Schmalseite: Holzreliefs des 16.—18. Jahrhunderts, darunter drei bezeichnete Arbeiten des Hans Schwarz (Nürnberg, 1520—1530 thätig):

zwei runde Buchsbaumreliefs mit der heiligen Anna selbdritt (No. 600) und einer Pietà, sowie ein Flachrelief des Apostel Jacobus maior, (No. 601); erwähnenswert ein Buchsbaumrelief mit dem Porträt Karls V. (unten in der Mitte). In den beiden anderen Kästen die Sammlung von Plaketten deutschen, niederländischen und französischen Ursprungs des 11.—17. Jahrhunderts, darunter „Orpheus und Eurydice (No. 1049) von Peter Vischer d. J. und aus derselben Werkstatt „Venus dem Amor eine Birne reichend" (No. 1050)

Im Aufsatz des Schrankes auf dieser Seite mehrere Arbeiten aus Peter Vischer's Werkstatt und ein versilbertes Bronzerelief (No. 1051) in der Art Hans Daucher's, auf der anderen mehrere Wachsporträts des 16.—18. Jahrhunderts, oben auf der Platte vorzügliche Arbeiten in Buchsbaumholz, meist 16. Jahrhundert: links die meisterhafte scharfmodellierte Büste eines Mannes (No. 608), weiterhin die heilige Barbara in reicher Renaissancetracht (No. 609), beide niederrheinisch um 1525, ferner zwei süddeutsche Arbeiten: Magdalena (No. 603) und Venus (No. 604), sowie (Mitte) eine bezeichnete Arbeit des Leonhard Kern (Berlin, thätig 1648—1653): die Statuette eines Knaben.

In dem an der Rückwand stehenden Schrank — durch Säulen in fünf Teile getrennt — Arbeiten aus verschiedenem Material. Zu erwähnen sind: Links oben (am Fenster) ein silbervergoldetes Marienbild (No. 588), 1482 bez., von Heinrich Hufnagel (Augsburg); darunter Maria sitzend mit dem Kinde auf dem Schoſs (No. 329) in zarter Farbengebung, schwäbisch, Ende des 15. Jahrhunderts; daneben Maria mit dem Kinde, von einem hervorragenden Niederländer der Zeit und Richtung des Jan van Eyck. Im folgenden Teil: eine ähnliche Statuette: Maria stehend mit dem Kinde auf dem Arm und in der rechten Hand eine Traube haltend (No. 370), treffliche Kölner Arbeit um 1450, und ein heiliger Christophorus, süddeutsch, 15. Jahrhundert, mit tadellos erhaltener Bemalung. In der Mitte des Schrankes: Elfenbeinskulpturen, meist 17. und

18. Jahrhundert: links unten eine anmutige Venus (No. 571) in der Art des Artus Quellinus; oben mehrere Arbeiten des Leonhard Kern (s. o. No. 573, 574, 575); ein stehender Hercules (No. 577) vielleicht von Andreas Schlüter und darüber von derselben Hand Hercules und der nemëische Löwe (No. 578) und Omphale mit Amor spielend (No. 579). In der nächsten Abteilung des Schrankes eine durch Feuer beschädigte Madonna (No. 298 Bronzerohguss) von einem bayrischen Meister um 1520, zwischen zwei kleinen Bronzefiguren, Vogelstellern, deutsch aus dem 16. Jahrhundert. Ganz rechts unten die in Eisen geschnittene Statue des grossen Kurfürsten als Bellerophon (No. 632) von Gottfried Leygebe (1630—1683, zuletzt in Berlin) und eine niederländische Bronzefigur der Judit (15. Jahrh.)

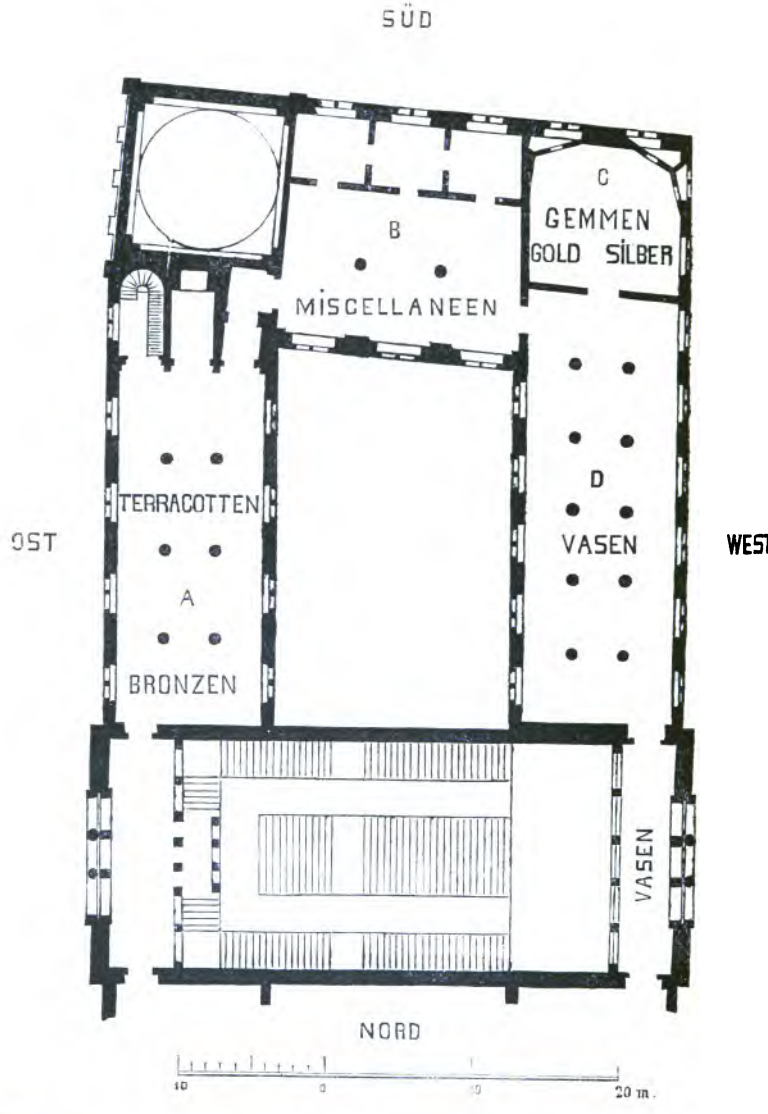
X.

ANTIQUARIUM.

Beschreibung der Vasensammlung im K. Antiquarium von A. Furtwängler. 2 Bände. Berlin 1885. Preis geh 20 Mark, geb. 22 Mark.

Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der K. Preufs. Gemmensammlung, von Toelken. Berlin 1836. Preis 1 Mark.

Berlins antike Bildwerke. II. Geräte und Bronzen im Alten Museum, von C. Friederichs. Düsseldorf 1871. (Jetzt Verlag von W. Spemann in Berlin.) Preis 8 Mark.


SÜD
C
GEMMEN
GOLD SILBER
B
MISCELLANEEN
TERRACOTTEN
D
VASEN
OST
WEST
A
BRONZEN
VASEN
NORD
10
0
10
20 m.

Das Antiquarium ist bestimmt, die kleineren Kunstwerke des Altertums zu sammeln und von den Erzeugnissen des antiken Kunstfleifses in Metall, Edelstein, Thon, Glas, Elfenbein, Bernstein u. s. w. eine möglichst vollständige Uebersicht zu geben.

Es umfafst fünf Sammlungen, welche jetzt in den Räumen der früheren Kunstkammer des Neuen Museums untergebracht sind:

1. Bronzen;
2. Terrakotten;
3. Arbeiten in Gold und Silber nebst den geschnittenen Steinen;
4. bemalte Thongefäfse;
5. Miscellaneen.

Saal A*)

a) Bronzen.

Die Bronze, eine Mischung von Kupfer und Zinn, wurde von den Griechen schon seit ältester Zeit künstlerisch verarbeitet. Die schönsten und bedeutendsten der hier gesammelten Denkmäler rühren von den Griechen her. In zweiter Reihe kommen die etruskischen Bronzen, in dritter die römischen.

Pult I, Fach 1: Griechische getriebene Arbeiten des alten Stiles, darunter zwei Spiegel, von denen der eine am

*) Die Schränke nnd Pulte sind mit römischen, die Fächer, deren Zählung von oben nach unten und von links nach rechts fortschreitet, mit arabischen Ziffern bezeichnet.

oberen Ende des Griffs mit einer Darstellung von Hektor's Lösung geschmückt ist. In demselben Fach ein schöner Diskos aus Aegina mit der gravierten Zeichnung zweier Athleten

Fach 2 und 3: Spiegelkapseln von griechischer Arbeit. Sie sind zwiefacher Art; entweder bedeckten sie einen gesonderten Spiegel, oder sie waren mit dem Spiegel durch ein Scharnier verbunden (Klappspiegel). Die Aufsenseite der Kapsel ist durch getriebene Reliefbilder verziert. Die meisten gehören dem 4. Jahrhundert v. Chr. an und sind von vorzüglicher Schönheit; sie sind wahrscheinlich in Korinth gearbeitet worden. Besonders schön ist 8391 Skylla; ferner 7747 vergoldeter Aphroditekopf; 7928 Ganymed vom Adler geraubt; 8392 zwei Siegesgöttinnen mit Waffen. In Fach 3 aufser Spiegelkapseln oben der schöne Wangenschirm eines Helmes mit dem Bilde des Philoktet (?); darunter Eros und Psyche von der Verzierung eines Gefäfses.

Pult II, Fach 3 (am Fenster): 8148 griechischer Spiegel, auf der Oberseite des Deckels Pan und Nymphe sitzend, auf der Unterseite ist eine in einer Grotte badende Nymphe graviert, die Pan von oben belauscht, das ganze Bild ist versilbert. Ferner getriebene griechische Reliefs und ein gegossenes, der Boden einer Schale aus Unteritalien, Ares darstellend.

Fach 2: Etruskische Klappspiegel; darüber getriebene und gegossene Reliefs römischer Zeit.

Fach 1: Griechische Inschriften auf Metall. In der Mitte die Bronzetafel No. 7459, ein Dekret der syrischen Stadt Anisa, mit stützenden Figuren ausgestattet.

Pult III und IV: Auswahl aus der Sammlung etruskischer Spiegel, runder Metallscheiben, deren polierte Seite als Spiegel diente, während die andere ein gravierte Bild zeigt. Sie sind alle in Gräbern Mittel-Italiens gefunden, die kreisrunden in Etrurien, die birnförmigen in Palestrina (Präneste). Sie sind kunstgeschichtlich in drei Gruppen des alten, mittleren und späteren Stiles angeordnet. Von hervorragender Schönheit ist der Semelespiegel No. 36 (Durchzeichnung daneben) in Pult III; in Pult IV 6240 badende

Frauen. Am Schlusse der Reihe Spiegel aus griechischer und römischer Zeit, welche keine Gravierung haben.

Wandschrank V gleich rechts vom Eingange: Haus- und Toilettengerät, Schmuckgegenstände. — Von links beginnend sieht man zunächst oben Waagen, teils von der bei uns üblichen Form, teils Schnellwaagen mit verschiebbarem Gewichte, das eichelförmig (No. 931) oder öfter noch als menschlicher Kopf (No. 923—924) gestaltet ist. Darunter in den unteren Fächern eine Sammlung von Gewichten, zum Teil mit bildlichen Wappen. Es folgen dann oben verzierte Pfannen, Schöpfkellen, Weinsiebe; dann Striegeln, Oelfläschchen; endlich Glocken und altitalische Rasiermesser, dazwischen ein im Main gefundenes römisches Signalhorn. In den mittleren Fächern altitalische Anhängsel, Arm- und Halsringe; dann eine nach Epochen und Typen geordnete Sammlung von Gewandspangen (Fibeln). — Oben auf dem Schranke stehen äusser verschiedenen Gefässen zwei in der Art von Trophäen befestigte Rüstungen, deren Teile indes nicht ursprünglich zusammengehörten; die Helme sind altgriechisch, der Panzer (Bruststück links, Rücken rechts) ist aus späterer Zeit.

Am Ende des Schranks neben dem Eingang vorzügliche Gruppe des Theseus und Minotaur aus Aphrodisias.

Schrank VI A: Die beiden unteren Fächer enthalten Gefässe für Küche und Haus. In der Reihe darüber steht die Auswahl der besten figürlichen Bronzen des freien griechischen Stiles. Hervorzuheben sind die Satyrstatuen No. 1835 und No. 7466, No. 6375 tanzender Lar (römischer Hausgott), 8088 Kopf der Athena, ausgezeichnetes attisches Werk des 4. Jahrh. v. Chr., Herkules als Kind eine Schlange würgend. Oben rechts grössere italische Figuren, links einige besonders reich verzierte Gefässe.

Schrank VI B. In der oberen Reihe Kannen und Trinkgefässe. Unter den letzteren eine Trinkschale aus Korinth (No. 7264), durch Form und Erhaltung ausgezeichnet. Darunter: Schutzwaffen griechischer, etruskischer und römischer Fabrik. Die altgriechischen Helme bedecken den ganzen Kopf und haben unbeweglichen Wangen- und Nasenschirm

(z. B. 1016 und die auf Schrank V). Ein Beispiel des spätern griechischen Helmes, mit Masken geschmückt, ist No. 1010 (von Milo). Ferner No. 1022 schöner griechischer Helm mit getriebenen Greifen aus Aegypten. Ausser den Helmen einige Beinschienen und eine obere Armschiene aus Olympia (No. 6402) mit Medusenkopf. Im 3. Fach rechts ein Grabfund aus Tirol. Im unteren Fach Lampen z. Teil mit christlichen Symbolen und Monogrammen, und eine Laterne (No. 759). Links ein Kandelaber, zum Anhängen von Bronzelampen eingerichtet, aus späterer römischer Zeit. (Die angehängten Lampen gehören nicht ursprünglich dazu). Die grösseren Kandelaber sind in einem sechseckigen Schrank zwischen Schrank VII und XV und auf dem Tragbrett neben Schrank VIII aufgestellt. Sie sind sämtlich etruskischen Ursprungs, bis auf einen aus Cypern. An den horizontalen Zacken wurden Wachskerzen angeheftet. Als Bekrönung dienen Figuren oder Gruppen.

Schrank VIIA und B: Figürliche Bronzen, welche teils als Gegenstände des häuslichen Kultus oder als Weihgeschenke, teils als freie Kunstwerke, teils als Verzierung von Geräten gedient haben. Die meisten stammen aus der römischen Kaiserzeit, gehen aber auf griechische Originale zurück. Sie sind nach den verschiedenen Typen geordnet. Neben den Götter- und Heroenbildern stehen in VIIB eine Anzahl von Figuren des gewöhnlichen Lebens, Krieger u. a. Am rechten Ende der oberen Fächer von VIIB sind in Deutschland gefundene Figuren zusammengestellt. In den unteren Fächern dieser Seite Gefässe, darunter ein Gesamtfund aus einem Grabe bei Naupaktos, und eine Sammlung von Thierfiguren ältester griechischer und italischer Arbeit. Oben auf dem Schranke zwei altetruskische Schilde mit gestanzten Verzierungen.

Ausgewählte figürliche Bronzen in Schrank VIII. Kunstgeschichtlich von besonderer Wichtigkeit sind die auf Seite A im Mittelfach aufgestellten altgriechischen Bronzefiguren; links in der Mitte Apollo (?) aus Dodona; Apollo aus Naxos mit Inschrift (No. 7383); Widderträger (Hermes?) von Kreta (No. 7477) durch Stil und Gewandung merkwürdig.

Rechts in der Mitte Jüngling mit Ball, hervorragend schöne und wichtige Figur der altargivischen Kunstschule; lanzenschwingender Krieger aus Dodona 7470, Kanephore aus Pästum mit Inschrift. Auch die etruskischen und anderen italischen Bronzen in der unteren Abteilung von Schr. VIIIA bilden eine historische Reihe, von den ältesten Idolen bis zu denen, welche der entwickelten griechischen Kunst entsprechen.

Schrank VIIIB enthält im Mittelfach links zwei altgriechische Handspiegel, als deren Stütze Aphrodite dient, sowie einige kleine altgriechische Figuren der Aphrodite, die zu gleicher Verwendung bestimmt waren; rechts Bronzen des freien Stils, unter denen ein Herakles im Typus der bekannten farnesischen Statue aber von strengerem Stil, ferner die griechische Aphrodite 7101 und die römische Venus 7032 hervorzuheben sind. Unten allerlei von Geräten stammende Figuren meist älterer Zeit; darunter links 8006, ein besonders schöner Henkel mit Löwenkopf. Oben links Greifenköpfe von Dreifüssen aus Olympia, rechts eine Anzahl kleinerer Thymiaterien, Geräte zum Verbrennen von Weihrauch, mit Figuren, vorzügliche ältere etruskische Arbeiten. Neben dem Schrank eine versilberte Bronzestatuette des Dionysos, in Pommern gefunden.

Pult IX: Trutzwaffen (Lanzen- und Pfeilspitzen, Schleuderkugeln, Schwerter), ferner italische Zierscheiben unbekannter Verwendung und eine wertvolle Serie altgriechischer Schmucksachen zumeist aus Theben. Auf dem Pult in der Mitte ein sehr altertümlicher Kopf aus Kythera, ein Knabenkopf strengen Stils von unbekanntem Fundort und ein Kopf des Dionysos aus Kleinasien von späterem Stile. Daneben links eine prachtvolle Hydria aus Sicilien, am Henkel Eros ballwerfend, hervorragende Arbeit des 4. Jahrhunderts vor Christus, rechts eine altertümliche Hydria aus Griechenland.

Pult X: Bronzegerät. Auf der einen Seite eine in historischer Folge geordnete Auswahl von Henkeln. Auf der anderen Seite beim Fenster Auswahl römischer Inschriften auf Bronze, weiterhin römische Gegenstände aus Blei, ver-

goldeter Bronzeschmuck eines römischen Kybele-Priesters, rechts medizinische Instrumente, darunter ein am Rhein gefundenes Arzneikästchen. In den unteren Fächern unter den Inschriften in Deutschland gefundene römische Bronzegegenstände. Auf dem Pult drei sog. Cisten (einige andere stehen in Schrank VIIIB); diese Geräte werden vorwiegend in den Gräbern von Präneste gefunden und tragen zum Teil altlateinische Inschriften; sie dienten zur Aufbewahrung von Toilettengerät und stammen aus dem 4—3. Jahrhundert vor Christus. Daneben eine Aschenurne aus Capua aus dem 6—5. Jahrhundert vor Christus.

Zwischen Schrank XV und XVI steht einzeln aufgestellt eine schöne Doppelherme von Satyr und Satyrmädchen aus Pompeji; einzelne Zuthaten sind von Silber; die Ausführung ist von gröfster Lebendigkeit und Feinheit. Neben Schrank XIV ein altgriechischer reich verzierter Dreifufs aus Metapont, und einer aus Vulci.

Zwischen XIII und XIV steht Pult XXII, für die Bronzen bestimmt, die als Ansatz und Verzierung an Geräten verschiedenster Art dienten. Unter den altgriechischen Stücken links ist die grofse Maske 7102 hervorzuheben; ferner das Gorgoneion 7966, der geflügelte Dämon 2172. Es folgen altetruskische Stücke, dann auf der andern Seite spätetruskische, spätgriechische und römische; schöne Medusenköpfe, Satyrmasken u. a. Am Schlusse Medaillon mit dem Porträt des Caracalla.

b) Terrakotten,

d. h. freie Figuren, Relieftafeln und mit freien Figuren oder Relief verzierte Stirnziegel und Gefäfse aus gebranntem Thon. Viele der Thonfiguren, welche sorgfältig in Gräbern beigesetzt waren, gehören ihres zerbrechlichen Materials ungeachtet zu den besterhaltenen Ueberresten des klassischen Altertums und geben uns auch von der Anwendung der Farbe in der Plastik eine deutliche Anschauung, die allerdings auf Werke der grossen Kunst nicht ohne weiteres zu übertragen ist.

Uralt ist die künstlerische Verwendung der plastisch bild-

amen Thonerde, welche die im weichen feuchten Zustande ihr gegebene Form bewahrt, nachdem sie durch Erhitzung im Brennofen trocken und hart geworden ist. Die Thonplastik ist die Vorstufe der bildenden Künste in harten Stoffen und für den Erzguss ist das Thonmodell geradezu die notwendige Vorbedingung. Häufiger indes als das freie Modellieren des Thones mit den Fingern und dem Modellierstecken ist das ebenfalls uralte Verfahren ihn in Formen zu pressen, welche zumeist wieder aus gebranntem Thone bestanden. Auf letztere Art sind fast alle kleineren Figuren und Reliefs hergestellt; auch die herrlichen Statuetten von Tanagra sind alle in Formen abgedrückt und innen hohl: doch sind sie mit grofser Feinheit nachmodelliert, auch pflegen die Köpfe und Arme derselben nicht mitgeformt, sondern frei modelliert und angesetzt zu sein.

Schrank XI: vorwiegend Terrakotten aus Attika, darunter besonders schön und zahlreich Salbfläschchen und Kännchen, deren Vorderseite teils mit Köpfen, teils mit ganzen Figuren geschmückt ist. Aufserdem in A oben Tänzerinnen, im dritten Fach eine schöne Apollonfigur hellenistischer Zeit von besonders künstlerischer Frische. In B oben Figuren, die deutlich Werke der grofsen Kunst nachahmen, in Fach 3 charakteristische Karikaturen und Bilder komischer Schauspieler.

Schrank XII: Statuetten, zumeist aus Tanagra, einer böotischen Stadt nahe der Grenze von Attika, deren Gräberfeld seit 1872 eine grofse Menge von Thonfiguren geliefert hat, die durch Anmut und feine Ausführung sich auszeichnen, meist weibliche Gestalten ohne mythologische Bedeutung. Der Mehrzahl nach gehören diese liebenswürdigsten Erzeugnisse des griechischen Kunsthandwerks wohl der zweiten Hälfte des vierten und dem dritten Jahrhundert v. Chr. an. Die besten und feinsten Figürchen haben in Schrank XIIA Aufstellung gefunden. Es sind Frauengestalten in den verschiedensten Stellungen: stehend, sitzend, lagernd: zuweilen mit Sommerhut und blattförmigem Fächer; besonders schön 7436. 6689. 8226. 6691 und 7140. Aufserdem Eroten in den verschiedensten Motiven, von aufserordentlicher Anmut.

In XIIB, Fach 2 links eine weibliche Statuette mit Hut und Fächer, durch Gröfse und Vergoldung der Gewandsäume ausgezeichnet. — In Fach 3 Silene, Pan, Schauspieler, Verkäufer, der zu Markte zieht.

Schrank XIII: Figuren verschiedener Fundorte Griechenlands. Hervorzuheben sind in A oben die stattlichen Brustbilder von Gottheiten strengen Stiles, aus Gräbern, wo sie zum Schutze der Toten sich befanden; in B das Mädchen mit einer Gans aus Korinth und die Gruppe zweier Mädchen von denen die eine die andere trägt, ebendaher. Der Stil dieser korinthischen Terrakotten übertrifft den der tanagräischen durch einen grofsartigeren Charakter.

Schrank XIV: Terrakotten aus Kleinasien zumeist der späteren hellenistischen Zeit. Hauptfundstellen sind Myrina und die Umgegend von Smyrna. Hervorragend sind auf Seite A in Fach 2 links vergoldete Statuetten der Artemis und Aphrodite, rechts Aphrodite mit Eros mit absichtlich altertümelnden Zügen und die Gruppe zweier sitzenden Mädchen, beides sehr feine Stücke mit vorzüglicher Bemalung. Ferner in Fach 1 Komödienfigur eines Sklaven, der dem Herrn das Gepäck, Feldflasche und ein Schwert nachträgt, und in Fach 3 einige treffliche Schauspieler, besonders lebendig der tragische No. 7635. Auf Seite B links 8151 Aphrodite mit Apfel in einer gewissen grofsartigen Auffassung; 7963 Mädchen, interessant zu vergleichen mit den Tanagräerinnen; rechts die schönen Torsen einer Aphrodite und eines Dionysos in ungewöhnlich grossem Mafsstab.

Die kleineren Schränke in der Mitte des Saales enthalten die weniger schönen Figuren, unter denen sich jedoch sehr viel Interessantes findet.

Schrank XV. Terrakotten kleinasiatischen Fundortes; darunter eine Reihe fein und charakteristisch modellierter Köpfchen von Aphrodite, Dionysos, Satyrn, und besonders Karikaturen.

Schrank XVI: Terrakotten aus Griechenland. Unter den auf Seite B ausgestellten älteren Figuren sind besonders interessant links die Genrefiguren aus Tanagra, Friseur, Bäcker, Frauen am Kochtopf, Mörser oder Backofen u. a., rechts im

Fach 2 die sitzenden Göttinnen aus Athen, deren eine durch die Medusenmaske auf der Brust deutlich als Athena gekennzeichnet ist, und darunter die ganz altertümlichen böotischen brettförmigen Götterbilder. Von ganz besonderer Feinheit die Göttinnen strengen Stils in Fach 1 rechts.

Schrank XVII: Terrakotten aus Italien; auf Seite A, solche des vierten Jahrhunderts und noch spätere, grossenteils aus einem Funde bei Capua*) und eine Sammlung von Masken, aus Gräbern stammend, wo sie bösen Zauber abwehren sollten; auf Seite B altertümliche Figuren aus Sicilien, Paestum und Mittelitalien.

In Schrank XXVI vorwiegend späte apulische Figuren, in B Fach 1 auch einige sehr gute Stücke aus Rom und Umgegend.

Im letzten Schrank XXV befindet sich eine Sammlung von Köpfen und Figuren aus Tarent, welche alle andern auf italischem Boden gefundenen Terrakotten an künstlerischer Bedeutung übertreffen. Links die altertümlichen Figuren. Rechts einzelne Köpfe entwickelteren Stils, meist des 5. Jahrh. v. Chr. Noch freieren Stil zeigt der hervorragend schöne grosse Jünglingskopf, der beim Durchgang zum folgenden Saal auf besonderem Postament aufgestellt ist.

Pult XVIII—XXI. XXIII. XXIV: Reliefarbeiten in Thon. Davon enthält:

Pult XVIII meist aus Griechenland stammende Reliefs. Besonders beachtenswert die von strengem Stile; (No. 6281) die Geburt des Erichthonios; 6297 Dionysos auf dem Esel. Ein Hauptstück ist 5783 die kalydonische Jagd aus Melos. — Auf der anderen Seite interessante Spiegelkapseln aus Thon, den metallenen genau nachgebildet (zur Mitgabe in die Gräber). Nachbildung einer Metallschale mit Relief, Pan und Eros im Ringkampf.

Pult XX enthält fast rund ausgearbeitete Figuren aus Tanagra, die als Schmuck an einem Gefäss befestigt waren, und rechts daneben vergoldete italische Relieffiguren von ähnlicher Bestimmung. Auf der anderen Seite flach gepresste Terrakottamasken, meist aus Capua. Nachahmungen golde-

*) Die meisten Terrakotten aus dem Funde bei Capua (dem heutigen Curti) siehe im nächsten Saale in Schrank IV.

nen Schmuckes in Thon, aus Attika; darunter in der Mitte ein Medusenkopf von schönstem Typus, zu den Seiten zwei Knöpfe mit stieropfernden Niken, Arbeiten von der höchsten Schönheit.

Pult XIX: Links figürlich geschmückte Geräte aus Thon, rechts Formen von Terrakottafiguren und Reliefs aus Kleinasien; auf der andern Seite eine Auswahl von Thonformen aus Pozzuoli in Kampanien, die zur Herstellung sogen. aretinischer Gefässe dienten, von deren Aussehen die Scherben rechts daneben eine Probe geben.

In Pult XXI eine Auswahl von Thonlampen mit Reliefbildern späterer römischer Zeit. Fach 1 und 2 Lampen aus Griechenland und Kleinasien, von Fach 3 an solche aus Italien. Zu erwähnen in Fach 4 die Victorien, welche mit ihren Sinnbildern die Deckreliefs der Lampen anfüllen, mit denen man seine Neujahrswünsche zu überbringen pflegte. In Fach 7 sind Lampen ungewöhnlicher Form aus verschiedenen Zeiten und Gegenden, in Fach 8 christliche Lampen zusammengestellt.

Von grösseren architektonischen Terrakotten, die zum Schmucke der Dächer und Gebälke verwendet wurden, besitzt das Museum namentlich aus älterer etruskischer Zeit eine schöne Sammlung. Hervorragend die Stücke aus einem Funde in Caere oben auf den Schränken VI. VIII. XI. XIV und im folgenden Saal. Von römischen Reliefs der Art aus der ersten Kaiserzeit, die auch als Schmuck der Innenräume dienten, ist eine Auswahl an den Wänden angebracht; sie zeigen teilweise mythologische Darstellungen (Thaten des Herakles bei Schrank XIV, des Theseus bei XIII). Durch Feinheit der Arbeit und gute Erhaltung der Bemalung ausgezeichnete Stücke in Pult XXIII u. XXIV, besonders schön das von Tänzerinnen umgebene Palladion in Pult XXIV.

Die Nische am Ende des Saales enthält die kleineren der von der griechischen Regierung dem deutschen Reiche überlassenen Fundstücke aus den Ausgrabungen von Olympia. Es ist eine wertvolle Sammlung von Bronzegeräten und Bronzefiguren meist sehr alter Zeit (9.—5. Jahrh. v. Chr.) und eine nicht minder schätzbare Sammlung von Proben der be-

malten Terrakotten, die als krönender Schmuck von Bauwerken oder als Verkleidung ihrer Gesimse dienten (meist aus dem 6. und 5 Jahrh. v. Chr.).

Im Durchgang zum folgenden Saal an der Schmalseite auf Postamenten das Brustbild eines Römers, durch naturalistische Wahrheit und gute Erhaltung ausgezeichnet. daneben ein vorzüglicher weiblicher Porträtkopf aus der ersten Kaiserzeit. An den Wänden Kopien römischer Wandgemälde.

Saal B (Mittelsaal).

Terrakotten, Miscellaneen, örtlich zusammengehörige Funde.

In diesem Saale sind gröfsere Funde in ihrem ursprünglichen Zusammenhange ausgestellt. Wir beginnen in der Mitte mit dem grofsen, schwarzen Schranke, der eine Sammlung von Altertümern der Insel Rhodos, besonders aus Kamiros und Ialysos, enthält. Es sind Vasen aus verschiedenen Epochen; besonders bedeutend die zwei Kannen auf den Ecken; ferner kleine aegyptisierende Arbeiten aus glasiertem Thon; Terrakotten von der ältesten Art an, Glasgefäfse u. a. Der rechts zunächst an der Säule stehende Schrank enthält ebenfalls nur Vasen aus Rhodos; schön die attische Vase in der Mitte oben mit einer laufenden Athena. Unten ein grofses Gefäfs der mykenischen Gattung (der Blüte von Mykenae gleichzeitig). Auch der im Hintergrunde stehende Glasschrank III enthält Vasen aus Rhodos.

Vor dem mittleren Fenster ein altertümlicher Grabfund aus Chiusi mit einem von Reliefs gezierten Thronsessel, auf dem die Aschenurne steht.

In dem Doppelschranke vor der Säule links befinden sich in der linken Hälfte unten ein Grabfund aus der Polledrara bei Vulci aus einem jener ältesten, brunnenförmigen Gräber, die nur schwarze Vasen und Bronzen enthalten; unter letzteren ist auch ein Rasiermesser. Oben ein Fund aus einer etwas späteren Grabkammer desselben Ortes mit linear bemalten Vasen und einem sehr merkwürdigen, phönikischen glasierten Humpen. Auf der rechten Hälfte

oben ein Grabfund („tomba a cassone") wiederum von derselben Stätte; unter den Vasen sind bereits griechische der korinthischen Art. Unten ein Grabfund von Orvieto aus viel späterer Zeit, etwa dem 2. Jahrh. v. Chr., mit einst ganz versilberten Thongefäfsen, die als billiger Ersatz echter für die Gräber gefertigt wurden.*)

Weiter links enthält ein Doppelschrank den Fund eines grofsen Grabes in Corneto (Tarquinii), der sog. tomba del guerriero; links die Rüstung des Toten, rechts seine Feldflasche und Schmuck; darunter eine goldene Brustplatte; bemerkenswert auch die Reste von Holzbechern mit eingedrückten Bronzenägeln. Das Grab stammt aus dem 8. oder 7. Jahrh. v. Chr.

In der Fensterecke ein Grabfund aus der Sabina aus dem 6. Jahrh. v. Chr.; in der entsprechenden Ecke am Ende des Saales Vasen mykenischer Gattung aus einem Funde in Attika.

Wir gehen jetzt an den Wänden entlang. Zunächst links vom Eingange, in Schrank IV Terrakotten aus der Umgebung eines verschiedenen Gottheiten geweihten Heiligtums bei Capua (in dem heutigen Curti). Die besten Stücke des Fundes sind im vorigen Saale in Schrank XVII aufgestellt. — In Schrank V Sammlung von Terrakotten aus Paestum, aus dem Heiligtum einer Unterweltsgöttin.

Schrank VI: Funde aus der bis jetzt ältesten Grabstätte Roms auf dem Esquilin. Hervorzuheben die kleinen Altärchen aus gebranntem Thon mit bildlichen Darstellungen in Relief, darunter die geflügelten Figuren von Schlaf und Tod, eine Jünglingsleiche tragend (No. 8073). Der Rest des Fundes ist in Pult XII Fach 6 ausgelegt. Es sind namentlich Gegenstände aus aegyptischem Porzellan, Gefäfsfragmente, Amulette und eine Reihe bronzener Fibeln von altertümlichen Typen.

Schrank VII enthält architektonische Terrakotten aus Italien, gröfstenteils aus einem Funde bei Caere, mit reichem ornamentalen und figürlichen Schmuck. Die besten Stücke

*) Zu demselben Funde gehört auch die bauchige, unten in eine Spitze ausgehende Amphora (Weinfafs), welche auf besonderem Postamente im Durchgange von Saal A zu B steht. Unter dem Hals des Gefäfses läuft eine eingeritzte Inschrift in lateinischer und etruskischer Sprache.

dieses höchst wertvollen Fundes sind in Pult XI ausgelegt. Die zu dem Funde gehörigen Stirnziegel stehen im vorigen Saale, s. S. 198.

Schrank IX enthält fast ausschliefslich in den Rheinlanden gefundenes Thongerät. In der Mitte ein reicher Grabfund aus dem Rheinlande derselben Zeit und Art wie der aus Birkenfeld im Sternsaale (s. S. 204). Rechts rheinische Thonvasen mit Inschriften und Gefäfsen der aretinischen und verwandten Gattungen, die nur teilweise aus dem Rheinlande stammen.

Der achteckige Schrank X enthält eine Sammlung kleinerer Glasgefäfse, besonders bunte, welche aus älterer Zeit stammen. Die übrigen Gläser sind im Sternsaal (S. 205).

Aus den übrigen Abteilungen von Schrank X sind noch hervorzuheben älteste griechische Steinarbeiten, Idole und Gefäfse, ferner eine Anzahl von Alabastergefäfsen aus Griechenland im Stile des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Endlich rheinische Terrakottafiguren. — In der untersten Reihe verkohlte Früchte verschiedener Art, sowie zwei Eier aus Pompeji.

Pult XII: Gegenstände aus Elfenbein und Knochen. Hervorzuheben sind im ersten Fach (von links) die Diptychen, zusammenklappbare, an der Aufsenseite mit Reliefs geschmückte Schreibtafeln aus Elfenbein, wie sie in der späteren Kaiserzeit (im 5. und 6. Jahrhundert nach Chr.) höhere Beamte bei dem grofsen Neujahrsempfange zur Erinnerung an ihren Amtsantritt an ihre Freunde zu verteilen pflegten. In Fach 3 einige vortreffliche altetruskische Elfenbeinstatuetten und Reliefs. Ferner hier und in den übrigen Fächern: Marken, Würfel, Löffel und Nadeln aus Knochen; beschriebene Wachstafeln und dergleichen mehr. Fach 4 enthält Arbeiten aus Bernstein, meist altertümlichen Stiles.

Schrank XIII und XIV: Schwarze Thonware, welche fast ausschliefslich in Etrurien gefunden wird. Neuere Versuche haben gelehrt, dafs die schwarze Farbe dieser mit der volkstümlichen italienischen Bezeichnung gewöhnlich „vasi di bucchero“ genannten Gefäfse durch Imprägnierung

des fertigen, aus gewöhnlicher Thonerde bestehenden Gefäſses mit Holzkohle hergestellt wurde. Die Fabrikation dieser Thonware geht in älteste Zeit zurück. Die frühesten Gefäſse (im Schrank XIII unten) zeigen eine unreine bräunliche und gräuliche Färbung des Thones und schwere Formen. Zum Teil sind sie noch ohne Hilfe der Drehscheibe aus freier Hand geformt. Die jüngeren Gefäſse der Art, in die Zeit vom 6. bis 5. Jahrh. v. Chr. gehörig, haben glänzend schwarze Färbung und sind zum Teil mit Reliefs verziert, welche Einwirkung ältester griechischer Metallarbeiten zeigen.

Neben der Ausgangsthür sind zwei Aschenurnen, deren Deckel als menschlicher Kopf gestaltet ist, aufgestellt: die Sessel, auf welchen sie stehen, sind zugehörig. Man findet solche Aschengefäſse vorzugsweise in dem Gebiete des alten Clusiums (Chiusi), der Hauptstadt des Königs Porsenna, in Gräbern der Art, wie das vor dem Mittelfenster ausgestellte.

Aus dem Mittelsaal gelangt man in den Vasensaal und von diesem links in den

Saal C (Sternsaal).

Dieser enthält die geschnittenen Steine, die Preciosen, und von den Miscellaneen die Gegenstände aus Glas sowie die Mosaiken, die Wandgemälde und Stuckreliefs.

a) die Sammlung der geschnittenen Steine bildet eine der reichsten Abteilungen des Museums. Die vertieft geschnittenen (intagli) allein belaufen sich auf über 10,000. Der Hauptbestandteil ist die von Friedrich II. angekaufte Sammlung des Herrn von Stosch. Unter den späteren Erwerbungen sind besonders die Steine aus Griechenland wichtig. Eine Neuordnung wird vorbereitet und deshalb ist gegenwärtig nur weniges ausgestellt.

In Pult IIA liegen die antiken Kameen; in Kasten 2 ist eine aus einem Chalcedon geschnittene weibliche Statuette zu beachten, in einem Grabe bei Köln gefunden. In Kasten 3 schönes Gorgoneion aus der Zeit der Ptolemäer, in Aegypten gefunden. Ferner Herakles den Kerberus fesselnd, vorzügliches Stück mit der echten Inschrift des berühmten

zu Augustus Zeit lebenden Steinschneiders Dioskurides. Gegenüber ein jugendlicher Satyrkopf, von Hyllos, dem Sohne des Dioskurides. Ferner das schöne Fragment mit Pan vor einem Gespann von Böcken. Endlich eine Art Kamee aus Gold, ein vortreffliches Porträt, aus Tarent. Dazwischen in der Mitte eine prachtvolle Bergcrystallgemme von Eutyches, den Kopf der Athena darstellend. In Kasten 4 ein grosser Kameo, wahrscheinlich Apotheose eines Kaisers. Unten Parisurteil.

In Kasten 6 antike Nachahmungen von Kameen in Glasmasse. — Der letzte Kasten enthält Kameen neuerer Zeiten, darunter auch einige schöne Stücke der Renaissancezeit; so besonders ein Christuskopf aus Lapis Lazuli. Auch die drei ersten Kasten auf der gegenüberliegenden Seite enthalten moderne Kameen.

Es folgen dann vertieft geschnittene Steine neuerer Zeiten, vom 16. Jahrh. an, welche zumeist, namentlich die des 18. u. 19. Jahrh., in Nachahmung der Antike gearbeitet sind; zum grossen Teil sind es auch direkte Fälschungen, d. h. für antik ausgegebene neuere Arbeiten. — Ihre Fortsetzung findet sich in Pult III, daran anschliessend sind die modernen Glaspasten der Stoschischen Sammlung ausgelegt, Nachbildungen berühmter Gemmen in Glasfluss.

Auf Pult I steht beim Fenster ein aus Onyx geschnittenes Salbgefäss, auf der einen Seite die sitzende Roma, auf der anderen eine Frauengruppe mit einem Kinde.

b) Gold und Silber.

In Pult I in der Mitte: Fund aus Vettersfelde in der Lausitz, altgriechische Arbeiten, aus dem 6. oder spätestens dem 5. Jahrh. v. Chr. stammend, wahrscheinlich in den Kolonien am schwarzen Meere für einen Skythen gefertigt. In der Mitte ein Fisch mit Tierkämpfen und Triton, vielleicht einst ein Schildschmuck; darunter eine Brustplatte, links der Griff eines kurzen Schwertes, rechts der Beschlag des Futterales derselben Waffe; oben Ketten, Ringe, Dolchscheide u. A. Der Fund ist einzig in seiner Art. — Daneben links und rechts altertümliche Goldarbeiten aus Rhodos, Cypern, Athen und Korinth. Auf der andern Seite verschiedenartiger

Goldschmuck von den ältesten griechischen bis herab zu den fränkischen Zeiten. Die feinsten kleinen Schmucksachen sind in besonderen Kasten Pult I gegenüber an der Wand aufgestellt: Links einige altertümliche Stücke, in der zweiten Hälfte des ersten Kastens die schönsten etruskischen Arbeiten, die Feinheit der aufgelöteten Kügelchen (Granulierung) ist zu beachten. Im zweiten Kasten einige vorzügliche griechische Arbeiten (besonders aus Kleinasien und Melos) des schönsten Stiles etwa aus dem 4. Jahrh. vor Chr.

Auf Pult I rechts: Fund von Pedescia aus der ersten römischen Kaiserzeit. Schlangenförmige Armbänder, z. T. mit Reliefs von Gottheiten, Ring mit dem Brustbilde des Zeus u. a., das meiste massiv; ferner schöne geschnittene Steine, besonders eine Medusenmaske und ein Carneolcameo, der vielleicht Livia, die Gemahlin des Augustus, darstellt. Links ein bei Birkenfeld gemachter Fund. Hervorzuheben die goldenen Fragmente, die mutmasslich den Belag einer Schale bildeten, ferner die schöne altgriechische Amphora aus Bronze. — In der Mitte der Henkel eines silbernen Prachtgefässes aus Armenien, und Bruchstücke, die vielleicht zum Körper des Gefässes gehörten; griechisch-persische Arbeit um 400 v. Chr.

In der Mitte des Raumes steht der Glasschrank, welcher den 1868 bei Hildesheim entdeckten Silberfund enthält, einen unvergleichlichen Schatz von Silbergerät, welcher dem Hausrat eines vornehmen Römers aus der ersten Kaiserzeit angehörte. Die Firma der Fabrik und das Gewicht findet sich unter dem Fufs einiger Gefäfse eingeritzt. Hervorzuheben sind die Prunkschalen mit dem Hochrelief der Athene (No. 18), dem schlangenwürgenden kleinen Herkules (No. 19), der Cybele (No. 16) und dem Gotte Men (No. 17); das grofse, von den feinsten Arabesken umsponnene Mischgefäfs; dann die Trinkgefäfse mit Masken und anderen bacchischen Symbolen (No. 13—15). Dieser Schatz gehört zu dem bedeutendsten, was uns von antiker Toreutik in kostbaren Metallen überhaupt erhalten ist.

In der Mitte sind auf besonderem Postamente die Lauersforter Phalerae, silberne Ehrenzeichen eines römischen

Offiziers, Eigentum S. Majestät des Kaisers und Königs, aufgestellt.

Die übrigen Silberarbeiten sind in den oberen Fächern des Wandschranks VII untergebracht, besonders ein Kandelaber und Statuetten römischer Zeit, einiges auch in Pult II Fach 1, darunter eine Schale aus Rom mit Diana auf dem Hirsch.

c) Die antiken Gläser.

Wandschrank IV und VII und Pult V.

Das Gieſsen des Glases ist eine uralte Erfindung, wurde jedoch in älterer Zeit nicht zur Bereitung von Gefäſsen, sondern nur zur Herstellung bunter Schmuckgegenstände verwendet (s. die Glasperlen an der Fensterseite von Pult V) Auch als man dann Gefäſse daraus bildete, blieb den Alten die Vorliebe für buntes undurchsichtiges Glas (s. die Salbgefäſse im achteckigen Schrank X des vorigen Saales); solche werden in altgriechischen und altetruskischen Gräbern gefunden. Das Blasen des Glases ist eine viel spätere Erfindung und die so hergestellten Gefäſse aus weiſsem Glase in Schrank IV und im vorigen Saale in Schrank X (vgl. S. 201) gehören alle römischer Zeit an. Die gröſseren Gefäſse dieser Art und zwei gegossene antike Fensterscheiben sind auf Schrank VII aufgestellt. Die höchste Blüte der antiken Glastechnik ist das sog. Glasmosaik, das aus einzelnen zusammengeschmolzenen Stiften verschiedenfarbigen Glases hergestellt wurde. Auſser der schönen grünen Schale No. 178 oben links in Schrank VII enthalten die Pulte des Wandschranks VII und die eine Seite von Pult V eine vorzüglich reiche Sammlung von Bruchstücken dieser Art; auch diese gehören römischer Zeit an.

In Schrank VII oben rechts ist noch ein in Köln gefundener Becher aus weiſsem Glas zu erwähnen, welcher in höchst kunstvoller Weise verziert ist. Aus dem ursprünglich dickeren Kern des Glases ist durch Unterschneidung ein Netz- oder Maschenwerk herausgeschliffen, das nur durch dünne Glasstiftchen, welche aus der ursprünglichen Masse stehen geblieben sind, mit dem eigentlichen Kelch zusammen-

hängt. Auf dieselbe Weise ist die lateinische Inschrift am Rande hergestellt. Derartige Gefäfse (diatreta) waren schon im Altertum höchst kostbar. In demselben Fache liegt rechts eine Schale von grünem Glase mit eingeschliffenen Figuren, welche die Menschenschöpfung durch Prometheus darstellen, links eine mit dem eingeritzten Bilde des Neptun, beides Erzeugnisse spätrömischer Kunst.

d) Mosaiken.

An den Wänden des Saales sind einige Mosaikgemälde angebracht. Dieselben stammen alle aus römischer Zeit; doch ist unter ihnen ein vorzügliches Stück, das nur leider stark ergänzt ist. Es stellt einen Kentaur dar, der die Leiche seines von wilden Tieren getöteten Weibes verteidigt, und stammt aus der berühmten Villa Hadrians. — Ein anderes stellt eine interessante bacchische Scene dar (junge Satyrn sollen unter Silens Aufsicht den Tanz auf gefülltem Schlauche lernen). Ferner das wohlerhaltene Stück eines grofsen Mosaiks aus Palestrina (Praeneste) mit Darstellung eines ägyptischen Festes zur Zeit der Nilüberschwemmung, deren Höhe ein fruchtbares Jahr in Aussicht stellt. Aufserdem Tierstücke, Masken, Theaterscene, Bilder von Jahreszeiten. Endlich Brustbilder von Landespersonifikationen mit Inschriften, Macedonien, Gallien, Britannien, Rhätien und Spanien, die das Bild eines römischen Kaisers umgaben Fufsboden eines Palastes in Zeugma am Euphrat.

e) Fragmente von antiken Wandgemälden.

Wandschrank VI.

Die wenigen Stücke, welche unsere Sammlung besitzt sind zumeist nur als Beispiele für die Technik der alten Wandmalerei von Wert. Doch eines derselben ist auch gegenständlich bedeutend; es scheint Caesar darzustellen, dem Lorbeerkränze überreicht werden. Die Technik pflegt al fresco zu sein mit nachträglich a tempera aufgesetzten Teilen. Im oberen Teile des Schrankes Stuckreliefs aus Pompeji und Rom (namentlich vom Palatin).

Saal D.

Die Vasensammlung.

Der gröfste Teil der hier vereinigten Gefäfse ist in Italien, ein kleinerer in Griechenland gefunden. Der Fundort fällt jedoch meist nicht mit dem Entstehungsort zusammen, da im Altertume mit diesen Gefäfsen ein sehr ausgebreiteter Handel getrieben wurde. Ihre Fabrikation lag fast ganz in den Händen der Griechen und fand zum gröfsten Teile in Griechenland selbst, aber auch in einigen seiner Kolonien statt. Als Liebhaber griechischer Thonware kennen wir vor allen die Etrusker, in deren Gebiet die meisten Gefäfse dieser Sammlung gefunden worden sind. Sie versuchten sich auch in Nachahmungen der griechischen Produkte, die den letzteren indes bei weitem nicht gleichkommen.

Gefunden sind diese Vasen nicht in den Ruinen menschlicher Wohnstätten, sondern fast ausschliefslich in Gräbern. Es ist eine uralte und über die verschiedenen Völker verbreitete Sitte, dem Toten die Geräte des Lebens und vor allem sein Geschirr mit in die letzte Ruhestätte zu geben. Schon früh wurde es üblich, nicht die wirklich im Leben gebrauchten Gefäfse, sondern mit besonders reichem Schmucke ausgestattete Nachbildungen derselben in die Gräber zu stellen. Da die Gräber besonders in Etrurien meist die Form wohlgefügter kleiner Kammern haben, so erklärt es sich, dafs eine grofse Anzahl der zerbrechlichen Thongefäfse sich unversehrt erhalten hat und man die zerbrochenen wenigstens aus den Stücken wieder mehr oder weniger vollständig zusammensetzen konnte. Ganz dieselbe Art mit Malerei reich verzierter, nicht für den praktischen Gebrauch gearbeiteter Thonwaren, wie man sie den Toten mitgab, pflegte man, namentlich in Griechenland selbst, auch den Göttern in ihren Heiligtümern als Geschenke darzubringen. Von diesen geweihten Gefäfsen, die im Altertume vielleicht nicht weniger zahlreich als die der Gräber waren, haben sich jedoch nur Fragmente erhalten.

Obwohl ein grofser Teil der hier gesammelten Vasen nicht wirklichem Gebrauche diente, so sind ihre Formen in

der klassischen Zeit doch dem Zwecke der Benutzung genau entsprechend gebildet. So erkennen wir leicht die für die Aufbewahrung von Wein oder Oel bestimmten grofsen zweihenkligen Gefäfse (Amphoren) in Schrank IV, VI, VIII, IX, XII, XIII; ferner die grofsen, ebenso zur Aufbewahrung wie zum Ein- und Ausgiefsen und zum bequemen Transportieren eingerichteten Wasserkrüge (Hydrien) mit drei Henkeln (siehe Schrank XVI). Zur Mischung von Wein und Wasser beim Mahle hatte man Gefäfse nötig, die möglichst viel faßten und zugleich eine weite Oeffnung besafsen: in der alten Zeit hatten diese, Kratere genannten Vasen die Gestalt bauchiger Kessel, die eines besonderen Untersatzes bedurften (ein Beispiel unten im Schrank II), später gab man ihnen die glockenähnliche Form, die Schrank XXIV, sowie XIX oben zeigen. — Zum Einschenken des Weines dienten einhenklige Kannen, meist mit kleeblattförmigem Ausgusse, wie in Schrank IX und XIV. Getrunken wurde sowohl aus Näpfen und Bechern verschiedener Gestalt (Schrank VI), als auch namentlich aus ganz flachen Schalen mit Henkeln, von denen diese Sammlung eine besonders schöne Auswahl besitzt. — Das Salböl war bekanntlich ein wichtiges Lebensbedürfnis der Alten; seiner Aufnahme dienten kleine Gefäfse mit ganz engem Halse, damit das Oel nur tropfenweise herauskomme; der Bauch derselben ist in der älteren Zeit kugelförmig, oder schlauchartig gedehnt (Schrank II), später schlank und mit einem besonderen Fufse und mit langem Halse versehen (Lekythen, s. Schrank VIII, XIX, XXIII).

Der Schmuck dieser Gefäfse besteht zum Teil aus Ornamenten, und in diesen liegt ein nicht geringer Teil der hohen Bedeutung derselben; die Geschichte der griechischen Ornamentik läfst sich fast in allen ihren Entwickelungsphasen von den ältesten Zeiten an mit Hilfe der Vasen aufs genaueste verfolgen, was um so wichtiger ist, als uns von dem ornamentalen Schmucke ihrer Bauwerke nur kärgliche Reste erhalten sind. — In den meisten Fällen gesellen sich zu den Ornamenten auch noch figürliche Darstellungen. Dieselben sind zu einem grofsen Teile aus dem täglichen Leben genommen und schildern das Treiben der Männer und Jüng-

linge bei ihren gymnastischen Uebungen, bei ihren Gelagen, ihren musikalischen und anderen Unterhaltungen, aber auch in Gruppen des ernsten Kampfes; sie stellen die Frauen bei der Toilette, im Bade, beim Ballspielen u. s. w. dar. Immer aber sind die gewählten Szenen solche von ganz allgemeiner Bedeutung, wie sie sich täglich ereignen, nicht einzelne besondere Vorkommnisse. — Gewinnt unsere Kenntnis des täglichen Lebens der Griechen und besonders der Athener durch jene Darstellungen ganz aufserordentlich, so sind die Malereien, welche Gegenstände aus der nationalen Götter- und Heroensage wiedergeben, von nicht geringerer Wichtigkeit. Hier können wir auch eine Vorstellung gewinnen von dem Geiste, in welchem die grofsen Maler ihre Gegenstände behandelt haben, wenn auch wirkliche Kopien grofser Gemälde von den Vasenmalern nicht geliefert wurden.

Die Aufstellung der Sammlung ist mit vorwiegender Rücksicht auf die historische Entwicklung durchgeführt, nach Maísgabe des Kataloges, in welchem die Vasen nach den Fabriken in Gruppen geordnet sind.

Schrank I: Exemplare der ältesten Gattungen bemalter Thongefäfse, welche fast nur Ornamente zeigen. Die letzteren sind meist einfach linear, und mit brauner Farbe und breitem Pinsel auf die Grundfläche des Thones gemalt.

Gegenüber in Schrank V eine interessante Sammlung altertümlicher Gefäfse zumeist aus Böotien; ein Teil ist mit fliegenden Adlern bemalt. — Auf einem Postamente vor der Thür von Saal C eine in Attika am Hymettos gefundene sehr alte Amphora ungewöhnlicher Gröfse (56); dieselbe hat einem Kinde als Grab gedient.

Schrank II: Erzeugnisse korinthischer Fabriken aus dem 7. und 6. Jahrh. v. Chr. Die Darstellungen bestehen gröfstenteils aus Reihen von allerlei meist wilden und zum Teil phantastischen Tieren. Alle Zwischenräume sind mit kleinen Rosetten ausgefüllt. In der Technik ist hier bereits ein bedeutender Fortschritt gemacht, indem die mit der dunkelbraunen Farbe auf den hellen gelblichen Thon gemalten Figuren nicht blofse Silhouetten bleiben, sondern eine Innenzeichnung erhalten und zwar durch eingeritzte Linien.

Pult III enthält die wichtigsten Stücke einer Sammlung kleiner Täfelchen mit Malereien, welche im alten Korinth gefunden wurden und dort als Weihgeschenke einst an den Bäumen eines heiligen Haines des Poseidon aufgehängt waren. Die zum Teil mit Inschriften versehenen Malereien stellen bald den Gott Poseidon allein oder mit seiner Gattin dar, bald Scenen aus dem Leben des alten Korinth (Bergbau, Metallschmelze, Brennofen eines Töpfers, Arbeit an der Töpferscheibe, Jagd, Weinlese, Pferdezucht, Krieg u. A.).*)

Auf gesondertem Postamente (vor Schr. VI) ein grofses Mifchgefäfs korinthischer Fabrik (1655) mit Darstellungen aus der Heroensage (Amphiaraos Auszug; Leichenspiele für Pelias) und erläuternden Beischriften in altkorinthischem Dialekt und Alphabet.

Schrank IV enthält zumeist Amphoren aus der späteren Zeit der korinthischen Fabrikation, ferner chalkidische (l. gegen das Fenster) und namentlich altattische. Ein bedeutender technischer Fortschritt zeigt sich darin, dafs der gelbliche Thon hier durch Zusatz anderer Stoffe eine angenehme rote Farbe bekommen hat. Diese Thonfarbe wird nun in der ganzen Folgezeit festgehalten. Zusammen mit dieser Verbesserung sehen wir auch die früher braune Farbe der Malereien zu einem dunklen und glänzenden Schwarz werden.

Die von VI an folgenden Schränke**) enthalten mit Ausnahme von IX fast ausschliefslich Gefäfse aus den Fabriken Athens. Aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. stammen die schönen Amphoren im Schranke VI, VIII XII. Sehr hübsch und lebendig ist die Amphora mit den badenden Frauen (1843) in Schrank VI; die hellere Hautfarbe des weiblichen Geschlechts wird in der altertümlichen Kunst dadurch angedeutet, dafs sie das Fleisch weifs malt. — In Schr. VI ist auch eine Reihe von Trinkschalen ausgestellt, an denen aufsen zur Abwehr des bösen Blickes je zwei grofse Augen gemalt sind.

*) Zahlreiche weniger gut erhaltene Stücke konnten nicht öffentlich ausgestellt werden.

**) Die oben auf den hohen Schränken stehenden Gefäfse geringerer Art gehören den späteren unteritalischen Fabriken an.

Pult VII enthält die Fragmente grofser Thontafeln, welche zu Athen gefunden wurden und etwa dem Anfang des V. Jahrh. angehören. Sie stellen in altertümlich einfachem Stile die Ausstellung der verstorbenen Frau und den feierlichen Leichenzug zu Wagen und zu Rofs, die Totenklage der Hinterbliebenen u. a. Familienszenen dar.

Vor Pult VII eine grofse Vase aus Sunion mit Hochzeitsdarstellung (2373), in freiem, sehr schönem Stile, und eine ähnliche aus Athen (stark ergänzt) mit Darstellung einer Versammlung am Grabe.

In Schrank VIII sind die panathenäischen Amphoren zu beachten, in welchen einst das Oel von den heiligen Bäumen der Athena den Siegern bei den panathenäischen Festspielen als Preis verabreicht wurde. Auf der einen Seite zeigen sie das altertümliche Bild der zum Kampfe ausschreitenden Athena, auf der andern eine dem gewonnenen Siege entsprechende Szene aus den Festspielen.

In Schrank IX sind vorwiegend schwarzfigurige Vasen, die aufserhalb Attikas gemacht sind, vereinigt, besonders solche aus Boeotien und Italien.

Schrank XVI: Wassergefäfse oder Hydrien von besonderer Schönheit der Form. Eine Darstellung des Paris, der über die Schönheit der drei ihm vorgeführten Göttinnen urteilen soll, zeigt 1895; besonders fein die Anschirrung eines Viergespannes 1897; mehrmals attische Jungfrauen, die zum Brunnen gehen (1908. 1725).

Die folgenden Schränke zeigen eine grofse Umwandlung in der Technik; es werden die Figuren jetzt nicht mehr mit der glänzenden schwarzen Farbe auf dem roten Thon gemalt, sondern umgekehrt; der Grund wird ganz schwarz überzogen und die Darstellung ausgespart, so dafs die Figuren die rote Farbe des Thons zeigen. Die Innenzeichnung wird jetzt nicht mehr eingeritzt, sondern in schwarzen oder bräunlichen Linien mit feinem Pinsel aufgetragen (sog. rotfigurige Technik).

Die Schränke XII, XIII, XV und XVII enthalten gute Beispiele von der strengen Schönheit der Zeichnung, welche in dieser neuen Technik schon in der Zeit unmittelbar vor

den Perserkriegen erreicht wurde. Eine seltene Ausnahme bildet die Trinkschale 2282 in Schrank XIII, bei deren Innenbild der Versuch einer mehrfarbigen Malerei auf weifsem Kreidegrund gemacht ist. Doch auch hier liefs sich der Künstler (der seinen Namen, Euphronios, beischrieb) an blofser Umrifszeichnung genügen. Das Modellieren durch Schattierung, dessen die Gefäfsmalereien der neueren Kunst kaum je entbehren, verschmähten die griechischen Vasenmaler; nur einige der unten zu erwähnenden Lekythen bilden darin eine Ausnahme.

In den reichen Darstellungen der flachen Trinkschalen, von denen einige erlesene, meist mit Künstler-Inschriften versehene Beispiele in einem besonderen Schranke zwischen XV und XIX, andere vorzügliche auf Einzelpostamenten und in Schrank XIII aufgestellt sind, erreichte die attische Vasenmalerei eine besondere Höhe. Von grofsem Interesse sind u. a. die Schale des Sosias 2278 mit der Götterversammlung, weiter die Schalen 2293 und 2531 mit dem Gigantenkampf (letztere von Aristophanes und Erginos) und 2291 (von Hieron) und 2536, beide mit dem Urteil des Paris — diese alle im Schalenschrank; daneben am Fenster 2294 mit dem Bilde einer Erzgiefserei und die Schale des Duris 2285, attischen Schulunterricht darstellend.

Schrank XIIIff: Hydrien, Kratere, Amphoren u. a. Unter diesen ist besonders zu beachten 2159, in Schr. XIII, die Amphora des Andokides, die den ältesten streng rotfigurigen Stil repräsentiert.

Man beachte ferner in Schr. XV in der Mitte das grofse Mischgefäfs mit der herrlichen Darstellung des singenden Orpheus, welchem die Thraker lauschen. In Schr. XVII die Spitzamphora 2165 mit der Darstellung des Raubes der Oreithyia durch den Windgott Boreas.

Besonders feine Vasen verschiedener Formen, auch solche, welche für das Fleisch der Frauen wieder wie in alter Zeit weifse Farbe verwenden und Vergoldung aufsetzen, sind in Schr. XIV aufgestellt, andere hervorragende Stücke in der Mitte von Schr. XIX vereinigt, darunter besonders ein Napf mit Peleus mit seinne Töchtern und ein Oelgefäfs mit Dionysos, Nymphen

und Silenen, beide aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Eine besonders schöne attische Vasengattung ist in Schrank XV und XXI vertreten; es sind schlanke Amphoren mit sehr glänzender schwarzer Farbe und nur einer oder zwei grofsen Figuren auf jeder Seite. — In Schrank XVII am Ende ist die schlanke Amphora 2372 mit dem Bilde der Einholung der Braut durch den Bräutigam besonders zu beachten.

In Schrank XIX oben und XX sind hauptsächlich griechische Vasen der späteren Stilarten, die ins 4. Jahrh. v. Chr. gehören, vereinigt.

Die mehrfarbige Malerei auf weifsem Grunde ist besonders charakteristisch für eine Gattung von Oelfläschchen, Lekythen, wie sie Schrank XXIII zusammenstellt und wie sie fast nur in Attika und auf Euböa gefunden werden. Dieselben wurden ausschliefslich für Gräber gearbeitet und nehmen auch in ihren Darstellungen auf diese Bestimmung Bezug. Meist zeigen sie die Angehörigen am Grabmale, zuweilen auch die Abgeschiedenen, welche zum Fährmann Charon wandeln. Hervorragend schön ist das mittelste der Gefäfse dieser Art.

Die in der Nähe von Schr. XXIII auf besonderen Postamenten unter Vorhängen aufgestellten weifsen Lekythen gehören zu den schönsten dieser Gattung, die überhaupt existieren. Auf einer derselben (2456) wird der Leichnam eines Jünglings von den geflügelten Gestalten des Todes und des Schlafes zur Ruhe gebettet. Zwei Lekythen von ungewöhnlicher Gröfse zeigen Anwendung von Schattierung durch Farbe. Aufserdem enthält Schrank XXIII mit Reliefs gezierte griechische Gefäfse verschiedener Epochen; besonders bedeutend die durch Inschriften erläuterten Illustrationen zu altgriechischen Dichtungen aus hellenistischer Zeit.

Im Laufe des vierten Jahrhunderts v. Chr. entwickelt sich eine bedeutende Nachblüte der Vasenmalerei; nicht im eigentlichen Griechenland — hier sinken vielmehr die bisher fast allein herrschenden athenischen Fabriken immer mehr —, sondern in den griechischen Kolonien Unteritaliens, so namentlich in Tarent, von wo ganz Apulien mit Vasen versorgt worden zu sein scheint, und in Cumae, das für Kam-

panien ein ähnlicher Centralpunkt war. Die Produkte dieser Nachblüte können sich an Schönheit und Reinheit der Zeichnung und Komposition nicht entfernt mit den früheren messen; auch die Vasenformen erfahren bedeutende Umgestaltungen und entfernen sich immer mehr von der alten einfachen Schönheit.

Einige grosse Prachtstücke der Art sind auf besonderen Postamenten aufgestellt und in der hinteren Hälfte des Saales wie auf der Gallerie des Treppenhauses verteilt. Sie sind ohne Rücksicht auf wirkliche Benutzung nur für die Gräber gefertigt, worauf schon die Darstellungen weisen, die häufig die Schmückung des Grabes oder Darbringung von Spenden an demselben zeigen; die Hauptseite ziert aber meist eine mythologische Szene.

Im Schranke an der Rückwand des Saales ist eine Auswahl der besten Stücke dieser späteren Zeit aufgestellt, darunter sind von besonderem Interesse die sechs Gefässe mit Darstellungen aus der in Unteritalien blühenden Komödie. Daneben ein Wandbild aus einem Grabe von Nola (sitzende Persephone mit Granatapfel und Zweig). Sitzende Thonstatue aus einem Grabe auf Cypern.

In der letzten Abteilung dieses Saales sind auch zwei Sarkophage aus gebranntem Thon, welche aus Klazomenä in Ionien stammen, aufgestellt. Sie sind mit interressanten altertümlichen Malereien versehen, welche am Kopf- und Fussende bildliche Darstellungen zeigen, an den Rändern Ornamentstreifen.

In der anstossenden Gallerie des Treppenhauses sind in drei Schränken die cyprischen Altertümer angeordnet, einige grössere Statuen auf besonderen Postamenten. In einem Schranke sind die Funde aus einem Heiligtum bei Dali vereinigt; darunter besonders zu beachten die Thonköpfe von semitischem Typus mit Nasenringen. Ein anderer Schrank enthält Funde fast rein griechischen Charakters aus einer Nekropole bei Polis tis Chrysoku. Ferner ist hervorzuheben der überaus lebendige altertümliche, bemalte Thonkopf No. 69.

XI.

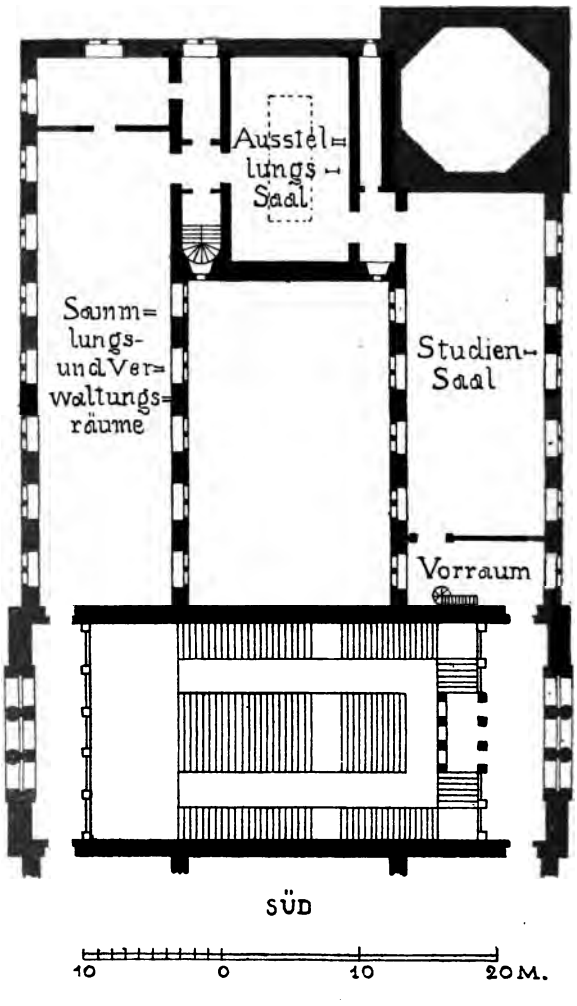
KUPFERSTICH-KABINET.

Handschriftliche Kataloge der im Kabinet vorhandenen illustrierten Druckwerke. Handbücher zur Kupferstichkunde und den verwandten Fächern etc. liegen im Studiensaal zur Einsicht des Publikums aus.

Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin, G. Grote. Fol. Drei Lief. zu 90 Mark.

F. Lippmann, Der Kupferstich. Berlin, W. Spemann, 1893. Preis geh. 2 Mark 50 Pfennig, geb. 3 Mark. (Aus der Folge der Handbücher der K. Museen.)

NORD


Aufstellungs-Saal
Samm-lungs- und Ver-waltungs-räume
Studien-Saal
Vorraum
WEST
SÜD
10
0
10
20 M.

Das Kupferstichkabinet umfaſst folgende Hauptabteilungen:

A. Werke der Vervielfältigenden Kunst.
B. Zeichnungen Alter Meister.
C. Handschriftenmalereien.
D. Illustrierte Druckwerke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.
E. Galeriewerke.
F. Handbibliothek.
G. Photographien.

Geschichte der Sammlung.

Im Jahre 1831 wurde das Kupferstich-Kabinet begründet und zuerst in einem der unteren Säle des alten Museums untergebracht. Es umfaſste anfänglich nur die vom Hauptmann von Derschau erworbene Kupferstichsammlung und die von der K. Akademie der Künste übernommene, von König Friedrich Wilhelm I. herstammende Sammlung von Zeichnungen alter Meister. Eine wesentliche Vermehrung erfuhr das Kabinet durch die 1835 erfolgte Erwerbung der groſsen Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Kunstbüchern und Zeichnungen des Generalpostmeisters von Nagler und die gleichzeitige Ueberweisung einer bis dahin in der Akademie der Künste bewahrten Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen. Die letztere war ursprünglich aus älteren Erwerbungen und Schenkungen gebildet, und zwar namentlich aus der Graf Corneillanschen Sammlung, aus einer vom Rektor Weitsch angekauften Sammlung von Zeichnungen nnd aus der groſsen Sammlung, welche 1826 Graf Lepell dem Staate geschenkt hatte.

Der unzureichenden Räumlichkeiten wegen, welche das

Alte Museum für die Kupferstichsammlung bot, wurde dieselbe im Jahre 1840 im Schloss Monbijou untergebracht, im Herbst 1848 aber in die gegenwärtigen Lokalitäten des Neuen Museums übertragen.

Im Jahre 1874 wurden dem Kabinet die Zeichnungen, welche zusammen mit der Suermondtschen Galerie erworben waren, einverleibt, 1877 erfolgte der Ankauf der ehemals Posonyischen Dürer-Sammlung. Durch den Ankauf eines Teiles der ehemals dem Herzog von Hamilton gehörigen Sammlung alter Handschriften wurde 1822 das Kabinet mit einer grofsen Serie illustrierter Handschriften aus den Epochen vom IX. bis zum XVI. Jahrhundert in aufserordentlicher Weise bereichert. Unter diesen befand sich auch die Illustrationsfolge des Sandro Botticelli zur „Göttlichen Komödie". Im übrigen ist die Vermehrung durch kleinere Einzelkäufe bewirkt worden.

A. Werke der vervielfältigenden Kunst.

Darunter sind begriffen Kupferstiche, Holzschnitte etc. aller Meister und Schulen seit dem Aufkommen der Kupferstechkunst und des Holzschnittes bis auf die Gegenwart. Diese Abteilung ist nach Kunstschulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet, so dafs die von demselben Künstler herrührenden Blätter beisammen zu finden sind.

Die Blätter sind in Mappen bewahrt, welche dem Publikum auf Verlangen und unter Beobachtung der für die Benutzung der Sammlung bestehenden Vorschriften vorgelegt werden.

In dem Vorraum ist eine Anzahl von Kupferstichen mit Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte ausgestellt. Im Ausstellungsaal finden wechselnde Ausstellungen aus den verschiedenen Gebieten der Sammlung statt. Die Verwaltungsräume sind nur gegen Meldung beim Direktor zugänglich.

1. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt scheint in der Zeit swischen 1400 und 1430 aus dem schon früher bekannten Zeugdrucke, dem

Drucken mit Holzmodeln („Formen", daher auch Formschnitt") auf gewebten Stoffen, hervorgegangen zu sein und seine erste Entwicklung in Deutschland gefunden zu haben. Die Technik der Holzschneidekunst bestand in dieser Zeit im wesentlichen darin, dass die zu vervielfältigende Darstellung auf eine starke ebene Tafel von Apfel- oder Birnbaumholz mit der Feder gezeichnet, die Striche der Zeichnung dann mit einem feinen Messer (Schneidemesser) umschnitten und die Stellen dazwischen, welche beim Abdrucke weiss bleiben sollten, mit einem geeigneten Instrumente (Aushebeisen) herausgeholt wurden. Auf diese Art erhielt man eine erhöhte Zeichnung auf vertieftem Grunde. Von der so hergestellten, alsdann mit Farbe (Druckerschwärze) bestrichenen Tafel machte man Abdrücke auf Papier etc. mittelst geeigneter Pressen (Buchdruckerpresse). In der Frühzeit der Druckkunst erzielte man den Abdruck auf einfache, wenn auch unvollkommenere Weise, indem man die geschwärzte Platte auf ein leicht gefeuchtetes Papier durch Auflegen oder Aufdrücken abklatschte oder indem man das Papier auf die Holzplatte legte und auf der Rückseite des Papiers mit einer Bürste oder einem glattem Holze herumrieb. Die beiden zuletzt genannten Verfahren waren bis über die Mitte des XV. Jahrhunderts und vor der allgemeinen Einführung der Buchdruckerpresse vielfach in Uebung. Die so hergestellten Drucke nennt man gewöhnlich Reiberdrucke. Die erfindenden Meister der späteren Epochen haben in der Regel nur die Vorzeichnungen auf die Platte geliefert, während das Schneiden derselben den professionsmässigen Holzschneidern (Formschneidern, Xylographen, vom griechischen „Xylon" das Holz) überlassen blieb. Das Kabinet bewahrt eine grosse Zahl aus der Sammlung Derschau stammender Holzstöcke (geschnittene Holzplatten aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, darunter solche von Dürer, Schäufelein, Beham, Altdorfer etc.). Die gegenwärtig übliche Technik des Holzschnittes unterscheidet sich mehrfach und wesentlich von der alten Weise, indem man sich jetzt gewöhnlich des harten, gleichmässigen Buchsbaumholzes und statt des Schneidemessers grabstichelartiger Instrumente bedient.

Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern aus den ersten Zeiten der Holzschneidekunst. Von besonders altertümlichem Charakter: Ein hlg. Christophoros, mit dem Kind auf den Schultern das Wasser durchschreitend, eine h. Veronika mit dem Schweisstuche, eine Kreuzigung Christi. — Hieran schliesst sich eine Folge von Holzschnitten aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts, geistlichen und weltlichen Inhalts von unbekannten Urhebern. Von Holzchnitten des XV. Jahrh., welche der niederländischen Kunstrichtung angehören: eine Madonna in der Strahlenglorie, mit vlämischer Umschrift, ein h. Johannes und h. Christoph, ein Folioblatt mit Scenen aus dem Leben der Maria.

Anfänglich wurde der Holzschnitt zur Herstellung volkstümlicher Bilderbücher geistlichen und weltlichen Inhalts in der Weise verwendet, dass sowohl die Bilder als der Text in die Holztafeln geschnitten wurden. Man nennt die Bücher dieser Art xylographische oder Block-Bücher (Tafeldrucke). Das Kabinet besitzt 13 verschiedene solcher Bücher darunter mehrere Unica. Die sogen. Armenbibel (Biblia pauperum), eine bildliche Zusammenstellung der zu einander in Beziehung gesetzten Vorgänge des alten und neuen Testaments; die Geschichte vom Leben und der Offenbarung des h. Johannes (Apokalypse); das Planetenbuch etc. Nachdem um 1450 Johannes Guttenberg zu Mainz die Kunst, Bücher in der heutigen Weise mit beweglichen Lettern zu drucken, erfunden hatte, kam die Anfertigung der xylographischen Bücher nach und nach ausser Gebrauch.

Schrotblätter nennt man eine Gattung Formschnitte des XV. Jahrh. von vorwiegend dunkler Haltung und eigentümlich derber Behandlungsweise, deren Hintergrund häufig ein Muster in Weiss und Schwarz zeigt (Weissschnitt): Eine grosse Madonna, ein h. Hieronymus u. a.

Seine weitere Entwicklung fand der Holzschnitt zunächst in der Anwendung zur Illustration gedruckter Bücher. Das Kabinet besitzt eine reichhaltige, aus ungefähr 2000 Bänden bestehende Sammlung solcher mit Holzschnitten illustrierter Werke des XV. und XVI. Jahrhunderts, deutschen, nieder-

ländischen, italienischen, französischen und spanischen Ursprungs. Deutsche Drucke aus dem XV. Jahrhundert: der „Ackersmann aus Böhmen", gedruckt von Albert Pfister in Bamberg um 1462, eines der ersten mit Holzschnitten gezierten Bücher; „Breydenbach, Reise nach Jerusalem", Mainz 1488; „Der Schatzbehalter" mit Holzschnitten von Michael Wolgemut, Nürnberg 1491, etc.

Seine Blüte erreichte der Holzschnitt in Deutschland durch Albrecht Dürer („Apocalypse", „Leben der Maria", sog. „kleine" und „grofse Passion", seine anderen Kunstbücher und Einzelblätter), Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Hans Schäufelein („Theuerdank" [erzählt von den Thaten Kaiser Maximilian I.], Exemplar auf Pergament), Lucas Cranach, Hans Holbein (Totentanz, Bilderbibel). Weiterhin Jost Amman (zahlreiche Illustrationsbücher: Buch der Handwerke, Jagdbuch etc.), Tobias Stimmer: Bilderbibel etc.

In Italien fand der Holzschnitt im allgemeinen zwar nicht die Verbreitung wie in Deutschland, wurde jedoch teilweise, namentlich unter dem Einfluſs der Kunstschulen von Venedig und auch in Florenz, zu bedeutender Vollkommenheit gebracht; Grofse Ansicht von Florenz aus der Zeit um 1490. Das erste in Italien erschienene mit Holzschnitten illustrierte Buch: Valturius de re militari, Verona 1472. Hypnerotomachia Pholiphili (Colonna), Venedig 1499, mit sehr vortrefflichen Holzschnitten. In Venedig und Verona waren in den Zeiten um 1500 Holzschneider thätig, welche volkstümliche Darstellungen von Madonnen und anderen religiösen Gegenständen, zuweilen mit bemerkenswerter Künstlerschaft, fertigten. Das Kabinet besitzt eine Serie solcher Blätter, von denen sich sonst nur spärliche Beispiele erhalten haben. Jacopo de' Barbari, Ansicht von Venedig 1500 in sechs Grofsfolioblättern. Späterhin entwickeln namentlich die unter dem Einfluſs Tizians stehenden Meister eine eigenartige, breite, malerische Behandlung des Holzschnitts zu virtuoser Vollkommenheit. Ugo da Carpi, Giuseppe Scolari, Nicolo Vicentino, Nicolo Boldrini. Gleichzeitig wirken bis zum Schluſs des XVI. Jahrh. zahlreiche, teilweise sehr

geschickte, dem Namen nach aber meist unbekannte Illustratoren. — Der französische Holzschnitt entfaltet sich in eigentümlicher Behandlungsweise in den in Paris und anderwärts von ca. 1490 an zahlreich erscheinenden Andachtsbüchern (Livres d'Heures); späterhin traten hier als Hauptmeister auf Geoffroy Tory in Paris (arb. zw. 1508 u. 1532), Jean Cousin (1501—1560), Bernhard Salomon, gen. Petit Bernard, ein Nachahmer Holbeins, in Lyon (Bibelbilder, Geschichte Mosis etc.) — In den Niederlanden: eine Reihe von unbekannten, meist für die Bücher-Illustration arbeitenden Künstlern; ferner Lucas von Leyden, seine Schule. (Chronik von Flandern, Leyden 1517.) Peter Coek van Aeltst (die Sitten der Türken). Christoph van Sichem; die von P. P. Rubens beeinflufsten Holzschneider: Christoph Jegher etc.

Im XVII. Jahrh. tritt ein allmählicher Verfall der Holzschneidekunst ein, die im XVIII. Jahrh. eine spärliche Pflege findet und erst am Ende des XVIII. Jahrh. in neuer Weise durch den Engländer Thomas Bewick auflebt.

Farbenholzschnitte, sog. „Clair-obscurs)", sind durch Aufdrucken zweier oder mehrerer Platten erzeugte Farbendrucke. Das in seinen Grundzügen schon im XV. Jahrhundert in Deutschland und Italien geübte Verfahren wurde durch Hans Burgkmair in Augsburg im Anfang des XVI. Jahrhunderts zu grofser künstlerischer Höhe gebracht („der Tod und der Soldat", Reiterbild Kaiser Maximilians I., Porträt des Hans Fugger mit fünf Farbenplatten gedruckt), weiterhin geübt durch Johann Wechtlin, Hans Baldung Grien († 1545), Lucas Cranach, in Italien durch Ugo da Carpi († 1523) Antonio da Trento (geb. ca. 1508), Andrea Andreani (arb. 1584—1610). Bartolemmeo Coriolano (arb. zw. 1630—1647), in den Niederlanden durch Christoph Jegher (ca. 1580—1670), in Frankreich durch Nicolas Le Sueur (1690—1764). Im XVIII. Jahrhundert durch Johann Bapt. Jackson (geb. 1701) und Antonio Maria Zanetti (ca. 1680—1757).

2. Der Kupferstich und seine verschiedenen Arten.

Die Technik der Kupferstecherei besteht im wesentlichen darin, dass die Zeichnung, deren Vervielfältigung beabsichtigt ist, in eine ebene polierte Metall- (Kupfer-) Platte so eingegraben wird, dass alle Striche (und Stellen), welche in der Vervielfältigung schwarz erscheinen sollen, in der Platte vertieft sind. In diese vertieften Stellen wird ölige Farbe (Druckerschwärze) eingerieben, die überflüssige Farbe von der Fläche abgewischt, das Papier hiernach angefeuchtet auf die Platte gelegt und durch den Druck einer Walze (Kupferdruckpresse) das Anhaften der in den Vertiefungen enthaltenen Schwärze an das Papier bewerkstelligt und so der Abdruck der Platte erzeugt. Nach der Art, in welcher die Zeichnung in die Platte gegraben ist, scheiden sich die Hauptgattungen des Kupferstiches in „Grabstichelarbeit" und in „Radierung". Die erstgenannte Art der Ausführung geschieht mit dem „Grabstichel", einem in eine scharfe Spitze endigenden Instrument aus Stahl, in welchem der Stecher die Linien seiner Zeichnung in die glatt polierte Kupferplatte zieht. Das zu beiden Seiten der vom Grabstichel gemachten Furche aufstehende Metall, der „Grat", wird durch den „Schaber" (ein scharfkantiges stählernes Werkzeug) entfernt. Der „Polierstahl" dient zum Ausgleichen der Rauhigkeiten und Unebenheiten der Platte.

Die „Radierung" besteht wesentlich im Einätzen der Zeichnung in die Platte mittelst Säuren. Im übertragenen Sinne nennt man jeden von einer solchen Platte genommenen Abzug ebenfalls „Radierung".

Beim Radieren wird die Kupferplatte zum Zweck der Herstellung der Zeichnung mit einer für Säuren unangreifbaren Firnisschicht überzogen und diese durch Anrussen eingeschwärzt. In den so gewonnenen „Aetzgrund" ritzt der Zeichner mit einer Metallnadel feine Linien ein, so dass an allen Stellen, welche die Nadel überfährt, das Kupfer blossliegt. Der helle Ton des letzteren hebt sich scharf von dem schwarzen Firnisgrunde ab und gewährt dem Künstler die Kontrolle über seine Arbeit. Nach vollendeter Zeichnung wird

die Platte der Wirkung des „Aetzwassers" (früher verdünnte Salpetersäure, jetzt vielfach andere Mittel) ausgesetzt. Indem dasselbe nur diejenigen Stellen der Platte angreift, an welchen das Kupfer freiliegt, ätzt es die Zeichnung in das Metall ein, während alle übrigen Teile der Platte von der Säure nicht angegriffen werden. Ist nach genügender Aetzung die Platte gereinigt und der Firnis entfernt, so hat man die druckfertige Kupferplatte, von welcher nun mittelst der Kupferdruckpresse Abzüge genommen werden können. Sache der Uebung und Geschicklichkeit des Radierers ist es, die rechte Zeitdauer für die Einwirkung der Säuren auf die Metallplatte zu finden, diese weder zu „verätzen" noch zu schwach zu ätzen.

Sowohl der Stecher wie der Radierer bedienen sich vielfach um feine Linien in das Kupfer zu reissen, einer starken Stahlnadel mit scharfer Spitze („Kalte Nadel" oder Schneidenadel genannt.) Beim Radieren dient sie namentlich, um auf der geätzten Platte Halbschatten und zarte Uebergänge zu vermitteln. Den beim Arbeiten mit der kalten Nadel entstehenden Grat lassen viele Künstler häufig ganz oder teilweise stehen. Die an diesen Rauhigkeiten anhaftende Schwärze giebt im Abdruck malerisch getönte und oft sehr wirkungsvolle Effekte.

Von dem leichter durch Aetzmittel angreifbaren Eisen, das man zuerst zum Radieren benutzte, scheint man erst später zum schwieriger zu behandelnden Kupfer übergegangen zu sein.

Nach der Art der Strichbildung und Ausführung unterscheidet man die verschiedenen „Manieren" der Kupferstecherei, die sich vornehmlich unter dem Einflusse der gleichzeitigen Richtungen der Malerei und entsprechend der allgemeinen Gestaltung der Kunst ausgebildet haben. Seit dem Ende des XVI. Jahrh. wurde häufig die Grabstichelarbeit mit der Radierung verbunden (gemischte Manier).

Bereits im XV. und XVI., besonders aber im XVII. und XVIII. Jahrh. pflegten die Stecher und Radierer an der schon fertigen Platte und während die Abdrücke gezogen wurden, mancherlei Veränderung anzubringen, entweder aus rein

künstlerischer Absicht, um die Wirkung des Stiches zu verstärken, oder um dem durch die Abnutzung hervorgerufenen Schwächerwerden des Stiches entgegenzuwirken (Aufstechen, Retouche, Retouchieren). Durch diese Veränderungen kennzeichnen sich die verschiedenen Gattungen der Abdrücke (Plattenzustände, Etats), von denen die früheren vor den späteren zumeist den Vorzug verdienen, weil in ihnen die ursprüngliche und frischere Ausführung des Künstlers erbar ist.

Abzüge von der Platte vor Vollendung des Stiches nennt man Probedrucke. Solche machen die Stecher, um die Wirkung ihrer Arbeit während des Fortschreitens derselben genauer beurteilen zu können. Aufserdem werden häufig Abdrücke von der Platte genommen, bevor die Namens- und Gegenstandsbezeichnungen darauf eingestochen sind: „Abdrücke vor der Schrift".

Deutsche Schule. Die Kupferstechkunst ist wahrscheinlich vor Mitte des XV. Jahrh. und zuerst in Deutschland aufgekommen. Das Gravieren von Ornamenten und Figuren war bei den Goldschmieden von jeher in Uebung, und so sind denn auch die Kupferstecher der frühen Epochen, so viel wir wissen, sehr häufig Goldschmiede gewesen. Erst weiterhin wurde das Stechen eine Sache der Maler und professionsmäfsigen Kupferstecher. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern, welche aus der frühesten Epoche der Stechkunst stammen, darunter das einzige bekannte Exemplar der ältesten datierten Kupferstiche, nämlich sieben Blätter einer Passionsfolge, von denen die „Geifselung Christi" mit der Jahreszahl 1446 bezeichnet ist. Diese, wenngleich noch unbehilflich, doch nicht roh ausgeführten Stiche beweisen, dafs die Kupferstechkunst schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Deutschland geübt wurde. Die ihrem vollen Namen nach unbekannten Künstler, welche die Kupferstechkunst zuerst ausübten, werden gewöhnlich nach äufseren Merkmalen ihrer Werke oder nach den darauf befindlichen Monogrammen bezeichnet, so die ziemlich roh ausgeführten Stiche des „Meisters von 1464" (Meister mit den Band-

rollen). Von dem ersten bedeutenden Stecher in Deutschland, welchem dieser Kunstzweig hauptsächlich seine Entfaltung verdankt, vom „Meister E. S. mit der Jahreszahl 1466", enthält die Sammlung ein reiches Werk, darin sein berühmtestes Blatt, die sog. „Madonna von Einsiedeln". Fast vollständig und vortrefflich ist das Werk Martin Schongauers († 1491), des gröfsten deutschen Meisters dieser Kunstgattung, der im XV, Jahrh. wirkte, und reichhaltig die Arbeiten der an beide Genannte sich anschliefsenden Stecherschulen in Deutschland und in den Niederlanden (Israel van Mekenem, † 1503, der Meister von Zwolle, Barthel Schön, Franz von Bocholt, Meister B. M. etc.) Durch Albrecht Dürer (1471—1528) wurde der Kupferstich zur vollendeten künstlerischen Ausbildung gebracht, — seine Schöpfungen bilden die Grundlage für die ganze weitere Gestaltung dieses Kunstzweiges. In ähnlicher Weise wirkte er auch als Zeichner für den Holzschnitt. Das Kabinet besitzt daš nahezu vollständige Werk des Meisters, fast durchgehend in sehr guten Abdrücken der Kupferstiche sowohl als der Holzschnitte. Neben und nach ihm wirken Hans Baldung Grien († 1545) und Lucas Granach der Aeltere (1472—1533) als Stecher, vorwiegend aber als Zeichner für den Holzschnitt, und die teils unter Dürerschem, teils unter italienischem Einflusse stehende Gruppe der sog. „Deutschen Kleinmeister", Künstler, die sehr ausgeführte Stiche von meist kleinen Dimensionen lieferten: Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538), die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham (1500—1550, 1502—1540), Georg Pencz (1500—1550), Jacob Binck († ca. 1568), Heinrich Aldegrever (ca. 1502 bis nach 1555). Die schon durch Albrecht Dürer gepflegte Radierung fand durch die Familie der Hopfer (Daniel, Lambert, Hieronymus) in Augsburg, weiterhin durch Hans Sebald Lautensack (arbeitete zwischen 1544 und 1563) und Augustin Hirschvogel (1506—1560) besondere Pflege. An sie schliefsen sich die als Radierer, Stecher und Formschnittzeichner thätigen Virgil Solis (1514—1562), Mathias Zündt (arbeitete 1533—1571), Jost Amman (1539 bis 1591), Lorenz Strauch, Wendelin Ditterlin (1550

bis 1599) etc. und eine Menge nur ihren Monogrammen nach zu benennender Künstler an.

In der eigentlichen Grabstichelarbeit wird gegen Ende des XVI. Jahrhunderts eine breitere und weniger ins einzelne ausführende Behandlung üblich: die Stecherfamilie der Sadeler (Raphael 1555—1616, Egidius 1570—1629). Die Radierer Adam Elsheimer (1578—1620), Jonas Umbach (1624—?), Wenzel Hollar (1607—1677), von dem ein nahezu vollständiges Werk vorhanden ist. Die Familie der Merian, welche zahlreiche Ansichten und Landschaften radierten (Mathäus [1593—1661], Matthäus der Jüngere etc.]1621—1687]). Im XVII. Jahrhundert arbeitete eine Gruppe sehr fruchtbarer, mehr oder minder geschickter Stecher, welche zumeist Bildnisse fertigten, in Augsburg Lucas und Bartholomäus Kilian (1579—1636, 1630—1695). Hauptsächlich in Stockholm arbeitet der aus Danzig gebürtige Jeremias Falck.

Im späteren Verlauf des XVI., mehr noch im XVII. und XVIII. Jahrh., erfuhren die künstlerischen Mittel der Kupferstecherei insofern eine Bereicherung, als neue Bearbeitungsarten der Platte und neue Kombinationsarten der schon früher geübten Behandlungsweisen aufkamen. So die Verbindung der Grabstichelarbeit mit der Aetzung (Radierung), aus welcher die verschiedenen Gattungen der sogen. „gemischten Manieren" hervorgingen.

Ludwig von Siegen (1600— ca. 1680) erfand die sog. „Schabkunst" (Schwarzkunst), das Verfahren, eine rauh gemachte Kupferplatte durch Herausschaben der Lichter, schwächeres Herausschaben der helleren Stellen und Stehenlassen der dunklen Partien zum Druck geeignet zu machen. Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619—1682). Die Weise fand weiterhin in den Niederlanden und besonders in England künstlerische Pflege. Abraham Blooteling (1634 — nach 1685), Nikolaas Verkolje († 1746), John Smith (ca. 1655 bis ca. 1723), Richard Earlom (1728—1822) u. a.

Im XVIII. Jahrh. wurde die Stechkunst in Deutschland durch eine Anzahl hervorragender Meister gepflegt, welche sowohl die eigentliche Stecherei, als auch die Radierung mit grofser Vollkommenheit ausübten. Das Kabinet besitzt sehr

reichhaltige Werke des Berliner Stechers und Radierers Georg Friedrich Schmidt (1712—1775), des Stechers Johann Georg Wille (1714—1808), des Radierers C. W. E. Dietrich (1712—1774), ferner von Daniel Chodowiecki (1726—1801), Jakob Matth. Schmuzer (1733—1811), Johann Friedrich Bause (1738—1814). Hieran schliefsen sich die Werke der deutschen Stecher und Radierer des XIX. Jahrh. Friedrich Müller (1782—1816), Joh. Christ. Erhard (1795—1822), Joh. Adam Klein (1792—1875).

Niederländische Schule. Die Kupferstechkunst in den Niederlanden sondert sich in ihren Anfängen nicht genau von der deutschen Schule. Die Künstler, welche daselbst bis zum Beginn des XVI. Jahrhunderts wirkten, sind ihren wahren Namen nach häufig unbekannt. Der Meister von Zwolle, Alart du Hameel u. a.; die niederländischen Monogrammisten.

Lucas Jacobsz, gen. Lucas van Leyden (1494—1533), ausgezeichnet durch reiche Erfindung, charakteristische Zeichnung und aufserordentliche Feinheit und Meisterschaft in der Handhabung des Grabstichels (das fast vollständige Werk). Dirk van Star (arb. um 1520—1550) und die übrigen der Richtung des Mabuse und van Orley angehörenden Stecher, wie der Meister mit dem Krebs etc. Lambert Suavius (1544—1572). Die Stecherfamilie der Wierix (Antonius, Hieronymus und Johannes, arbeiteten gegen Ende des XVI. Jahrhunderts), hervorragend durch zarte und glänzende Weise, besonders in den zahlreichen von ihnen gefertigten Bildnissen. Hendrik Goltzius (1558—1617), der Begründer der modernen, auf breiten und malerischen Effekt zielenden Behandlung des Kupferstichs, reichhaltig vertreten, ebenso seine Schüler und Nachfolger, wie Jan Muller (arb. 1589—1625) Jacob Matham (1571—1631). Die sich um P. P. Rubens gruppierende und von ihm beeinflufste Stecherschule: Lucas Vorsterman der Aeltere (ca. 1595 bis 1667), Schelte a Bolswert (ca. 1586—1659), Paulus Pontius ausgezeichnet als Stecher grofsräumiger Darstellungen (1603 bis 1658). Der in einer eigentümlich verschmelzenden Vortragsweise arbeitende, vorwiegend als Bildnisstecher thätige

Jonas Suyderhoef (ca. 1610 bis ca. 1669). Cornelius Visscher († ca. 1658). Antonius van Dyk (1599—1641), bedeutend auch durch seine eigenhändigen Bildnisradierungen. (Die nach ihm von den hervorragendsten niederländischen Künstlern gestochene grofse Sammlung von Bildnissen zeitgenössischer Persönlichkeiten, bekannt unter dem Namen der Ikonographie des van Dyk). Willem Jacobsz Delff (1580—1638), Bildnisstecher.

Einen grofsartigen Aufschwung nahm im XVII. Jahrhundert die Radierkunst in den Niederlanden. Die Mehrzahl der niederländischen Maler jener Epoche hat gelegentlich Figurenkompositionen eigener Erfindung oder Landschaften radiert, und bei vielen machen die Radierungen einen Hauptteil ihrer gesamten künstlerischen Thätigkeit aus. David Teniers d. Ae. und d. J. (1582—1649, 1610—1690), Cornelis Schut (1610—1655), Lucas van Uden (1595—1662), Esajas van de Velde (ca. 1590 bis ca. 1652). Der Hauptmeister ist hier Rembrandt van Rijn (1607—1669), unübertroffen in der Freiheit und Kraft der Behandlung und der von ihm zur höchsten Vollendung gebrachten malerischen Wirkung der Radierung. Sein Werk, das figürliche Komposition, Bildnisse und Landschaften umfafst, ist in grofser Reichhaltigkeit vertreten, die meisten Blätter in verschiedenen Abdrucksgattungen, welche bei ihm von besonderer Bedeutung sind. Von dem Blatte „Christus heilt die Kranken", dem sogenannten „Hundert-Guldenblatt" ein Abdruck des I. Zustandes. Die Schüler und Nachahmer des Rembrandt; Jan Livens (1607 bis nach 1672) Jan Joris van Vliet (thätig um 1631—1635), Ferdinand Bol (1611—1681); Hercules Seghers († um 1650) fertigte Radierungen, mit welchen er durch das gleichzeitige Auftragen mehrerer Farben auf dieselbe Platte die Wirkung von Gemälden zu erreichen strebte. Adriaan van Ostade (1610—1685) ausgezeichnet durch die lebendige Charakteristik seiner Kompositionen. Cornelius Bega (1629 bis 1664). Die grofse Gruppe der niederländischen Radierer von landschaftlichen und Tier-Darstellungen: Jan Both ca. 1610 bis nach 1650), Reinier Zeeman (ca. 1612 bis nach 1660), Antonis Waterloo (1618—1662), Hermann

Swanevelt (ca. 1610 bis ca. 1690), Nicolaas Berchem (1620—1683), Allart van Everdingen (1621—1675) sehr vollständig. Paulus Potter (1625—1654), Karel Dujardin ca. 1625—1678), Jacob van Ruisdael (ca. 1635—1682). Aus der Gruppe der niederländischen Künstler vom Ausgang der Blüteepoche sind als Radierer zu erwähnen: Romeijn de Hooghe (1638—1708), Jan Luiken (1649—1712), Cornelis Dusart (1665—1794). — Das XVIII. Jahrhundert hat in den Niederlanden nur wenige bedeutendere Künstler des Kupferstiches hervorgebracht: Nicolaas Verkolje (1673—1746), Pieter van Gunst (1667—1724), Jacob Houbraken (1698 bis 1780), Cornelis Ploos van Amstel (1726—1798).

Italienische Schule. Einer älteren, gegenwärtig aufgegebenen Meinung zufolge sollte die Kupferstecherkunst um die Mitte des XV. Jahrhunderts von dem Florentiner Goldschmied Maso (Thomas) Finiguerra erfunden worden sein. Sicher ist nur, dafs das Kupferstechen daselbst schon verhältnismäfsig früh, zumeist von Goldschmieden, ausgeübt wurde. In der Art ihrer Ausführung haben die ältesten italienischen Kupferstiche viel Aehnlichkeit mit den primitiven deutschen Blättern änd es ist zu vermuten, dafs die Stechkunst den Italienern von Deutschland überkommen ist. Im allgemeinen wurde in Italien die Kupferstechkunst im XV. und XVI. Jahrhundert in einer weniger umfassenden Weise seitens der Maler gepflegt als dies in Deutschland der Fall war, und die Stecher dieser Epochen reproduzieren häufiger die Kompositionen anderer Meister als eigene Erfindungen.

In Florenz und in den oberitalischen Kunststätten fand die Stechkunst zunächst besondere Pflege. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Stichen dieser Schulen des XV. Jahrhunderts; darunter ein weibliches Bildnis, von florentinischem Stilcharakter etwa um 1450, besonders bemerkenswert wegen der vollendeten Meisterschaft der Zeichnung bei noch sehr einfacher Behandlung, einer der frühesten und merkwürdigsten italienischen Stiche; ferner Blätter anderer unbekannter Künstler, so die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche, welche als Illustrationen zu einer in Florenz 1841 erschienenen Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie dienten, ferner meh-

dem Sandro Boticelli (1446—1510), dem Donato Bramante (1444—1514), und dem Lorenzo Costa (1560—1535) zugeschriebene Blätter. Antonio del Pollaiuolo (1429 bis 1498); die Stiche des zumeist nach Filippino Lippi arbeitenden Florentiner Goldschmieds Cristoforo Robetta. In Oberitalien wurde die Stechkunst gegen Ende des XV. Jahrhunderts in sehr bedeutendem Umfange betrieben. Der Hauptmeister ist hier der in einem grofsartigen, freien und wirkungsreichen, mehr malenden als kupferstecherischen Stil arbeitende Andrea Mantegna (1431—1506), dessen Werk beinahe vollständig vorhanden ist. Seine Schüler und Nachahmer Girolamo Mocetto, Giovan Antonio da Brescia. — Nicoletto da Modena, Benedetto Montagna, Martino da Udine, genannt Pellegrino da San Daniele. Der in Venedig thätige deutsche Künstler Jacopo de 'Barbari (Jacob Walch, † vor 1516); Giulio und Domenico Campagnola (zu Anfang des XVI. Jahrhunderts).

Eine besondere Gattung bilden unter den Werken der älteren italienischen Stechkunst die sog. Niellen. Niellen nennt man gestochene Silberplättchen, welche zur Verzierung von Goldschmiedarbeiten etc. bestimmt und in der Art verwendet wurden, dafs man die Gravierung mit einer eingebrannten schwarzen Masse ausfüllte. Vor dem Ausfüllen und dem Einbrennen der Masse pflegten die Goldschmiede seit dem XV. Jahrhundert die gravierten Plättchen ganz in der Art der Kupferstiche auf Papier abzudrucken. Solche Abdrücke nennt man ebenfalls Niellen. Nach Vasari soll Maso Finiguerra um 1458 als der erste die Plättchen abgedruckt haben und damit Erfinder der Kupferstech- und druckkunst geworden sein. Das Kabinet besitzt ein dem Maso Finiguerra zugeschriebenes Niello, sowie solche des [wahrscheinlich] Florentiner Goldschmieds Peregrino, und anderer unbekannter Meister vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, ferner niellierte Silberplatten vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, zur Ausschmückung eines Bucheinwandes verwendet.

Marcantonio Reimondi (arb. 1505 bis nach 1527),

Schüler des Bologneser Malers und Goldschmieds Francesco Francia gelangte durch den Einfluſs und das Studium Dürerscher Weise zu bedeutender selbständiger Entwicklung und wurde der Begründer einer groſsen und fruchtbaren Stecherschule. Seine zahlreichen Blätter und die Blätter seiner Schüler sind fast durchweg nach Zeichnungen und Entwürfen der groſsen, gleichzeitigen italienischen Maler ausgeführt, nach Francia, Michelangelo und hauptsächlich nach Raphael. Das Kabinet besitzt ein reichhaltiges Werk dieses Meisters. Seine vornehmsten Schüler: Marco da Ravenna, der Meister mit dem Würfel (Benedetto Verino?). — In den späteren Generationen der Marc-Antonschen Schule wird die Behandlung weniger ausführlich und oft flüchtig: Agostino di Musi Veneziano, Enea Vico (arb. zwischen 1541 und 1560), Giulio Bonasone (arb. zwischen 1531—1574), Nicolaus Beatrizet (ca. 1515 bis ca. 1565). — Hingegen hält die Mantuaner Stecherschule: Giorgio Ghisi (1520 bis 1782), Adamo Ghisi (arb. 1566—1577) und einzelne vorwiegend noch an der strengeren Weise der früheren Epoche fest.

Für die Gestaltung der Grabstichelarbeit in dem späteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts wurde der Einfluſs des in Rom arbeitenden, eine breite und malerische Vortragsweise dort einbürgernden Niederländers Cornelis Cort (1536—1578) entscheidend. Weiterhin Agostino Carracci (1557—1602), der vorzüglichste Stecher Italiens in dieser Epoche, reichhaltig vertreten. Cherubino Alberti (1552—1615), Francesco Villamena (1566—1626). Neben den Genannten entfalten namentlich in Rom und Venedig Kupferstecherwerkstätten eine reiche Thätigkeit, wie die der Lafreri, Rossi etc. Die spätere Zeit des XVI. und des XVII. Jahrhunderts bringt in Italien eine vielgestaltige Gruppe selbsterfindender Malerradierer hervor, welche auf der von Francesco Mazzuoli il Parmegianino (ca. 1504—1540) eröffneten Bahn weiterschreiten, darunter: Giovanni Battista Franco, gen. Semoleo († 1561), Stefano della Bella (1610—1648). Guido Reni (1575—1642), Simone Cantarini (1612—1664). Antonio Tempesta (1555—1630). Andrea Camassei

(1602—1648), Salvator Rosa (1615—1673), Caspar Poussin (1613—1675), Paolo Farinato (ca. 1524—1606).

Von den Radierern des XVIII. Jahrhundert: Antonio Canaletto (1679—1768) und Bernardo Bellotto (1724—1789). — Die Werke der in den verschiedenen im XVIII. Jahrh. neu aufkommenden Manieren arbeitenden Stecher und Radierer: Marco Pitteri (1703—1786), Domenico Cunego 1727—1794), Francesco Bartolozzi (1730—1813), Francesco Piranesi (1756—1810).

Im Laufe des XVIII. Jahrhunderts erhielt der Kupferstich in Italien einen neuen Aufschwung durch die Einführung der teilweise von den Franzosen überkommenen glänzenden Behandlungsweise des Grabstichels, der sich vorzugsweise die Künstler zuwendeten, welche die Werke der Malerei der klassischen Epochen reproduzierten. Giovanni Volpato (1738—1803), Raphael Morghen (1758—1833), Giovanni Folo (1764—1836), Guiseppi Longhi (1766—1831), Mauro Gandolfi (1774—1834), Pietro Anderloni (1784—1849), Paolo Toschi (1788—1854).

Französische Schule. Die Kupferstecherei wurde in Frankreich im Anfang des XVI. Jahrh. durch Künstler betrieben, welche teilweise unter italienischem, teilweise unter deutschem und niederländischem Einfluss stehen, sich jedoch durch eigenartige Charakteristik in der Vermischung der verschiedenen Kunstweisen kentlich machen. Jean Duvet (1485 bis nach 1556), Etienne Delaune (1519—1883). Eine Gruppe Lyoner Stecher wie Jaques Gauvin (Jean Gourmont) etc. Die Stecher und Radierer der sog. „Schule von Fontainebleau" (Gruppe der Künstler, welche unter Franz I. mit Rosso Rossi und Francesco Primaticcio nach Frankreich berufen wurden): Léonard Thiry, Geoffroy Dumonstier, Antonio Fantuzzi da Trento, Domenico del Barbiere (arbeiteten alle um 1450 ff.). René Boyvin (ca. 1530—1598), Pierre Woeiriot (geb. 1532). — Thomas de Leu (ca. 1560 bis ca. 1612), Léonhard Gaultier (1561 bis ca. 1630), Etienne Dupérac (ca. 1560—1601). Jaques Bellange (1594—1638), Jaques Callot (1592—1635) von origineller Erfindung und geistreicher Behandlung in seinen figurenreichen Volks- und

Kriegsscenen. Michel Dorigny (1617—1666). Abraham Bosse (1602—1676).

Unter Ludwig XVIII. entstand in Frankreich eine Generation von Künstlern, welche den Kupferstich zu virtuosester Vollendung brachten und der Richtung der Zeit entsprechend, besonders das Porträt kultivierten. Eingeleitet wird diese neue Richtung durch Claude Mellan (1568—1688); sein sehr reichhaltiges Werk. Jean Pesne, (1625—1700), Nicolas de Poilly (1626—1690), endlich die Hauptmeister dieser Schule Robert Nantieul (1630—1678) und Antoine Masson (1630—1700), beide ziemlich reichhaltig vertreten, die vorzüglichsten Bildnisstecher der Epoche, ausgeichnet durch glänzenden Vortrag und die malerische Wirkung ihrer zahlreichen Blätter. Ihnen zunächst stehen der teilweise nach Gemälden von Raphael etc. arbeitende Gérard Edelinck (1640—1707), ferner Nicolas Dorigny (1657—1746) und Pierre-Imbert Drevet (1697—1739), Die Tradition der grossen Stecherschule hält in Frankreich noch während des XVIII. Jahrh. an und wirkt befruchtend auf fremde, namentlich auch deutsche Künstler, (G. F. Schmidt, Wille etc.), obwohl schon gegen das Ende des XVIII. Jahrh. im Anschluss an den Charakter der französischen Malerei und zur Reproduktion ihrer Werke (Watteau etc.) eine mehr leichte und weniger strenge Behandlungsart sich geltend macht. Nicolas de Larmessin d. J. (ca. 1683—1755), Jean Daullé (1709—1763), Jacques Phil. Le Bas (1707—1783), Jacques Aliamet (1726—1788), Jacques Beauvarlet (1732—1797).

Die Radierung wird sowohl seitens der selbst erfindenden Maler als auch als Reproduktion in Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrhundert von namhaften Meistern vertreten. Claude Gellée de Lorrain [Claude Lorrain] (ca. 1600—1682), Sebastien Le Clerc (1637—1714), Jean Morin († ca. 1666) Charles Lebrun (1619—1690), Gérard Audran (1640 bis 1703), Antoine Watteau (1684—1721), Augustin de Saint-Aubin (1736—1807), Jean Jaques de Boissieu (1736 bis 1810), Nicolas Tanché (gebor. ca. 1740), Jean Mich. Moreau (1741—1814). Auch in der späteren Zeit des XVIII. Jahrh. bis in das XIX. hinein hielt sich die Stechkunst

in Frankreich auf bedeutender Höhe. Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), Jean Guill. Bervic (1756—1822), A. C. L. Boucher-Desnoyers (1779—1857), L. P. Henri quel-Dupont (geb. 1797).

Das Verfahren, farbige Drucke von mehreren Platten herzustellen, wurde in Frankreich durch den 1667 zu Frankfurt a. M. geborenen Jacob Christoph Le Blon zuerst betrieben und fand daselbst (Gautier d'Agoty d. Ae. und d. J. 1717—1786, 1745—1784: François Janinet [1752—1813], Louis Philibert Deboucourt [1755—1832] mehrfach Nachfolge. In Deutschland (Chr. Sintzenich [1752—1812]) und in England (Bartolozzi [1730—1813]) werden Farbendrucke von einer einzigen in Schabkunst oder Punktiermanier bearbeiteten Platte hergestellt, die vor dem jedesmaligen Abdrucken mit verschiedenen Farben eingetuscht wird. Namentlich England versorgt bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts den europäischen Markt mit derartigen Farbendrucken meist gröfseren Formats.

Englische Schule. Die Kupferstechkunst entwickelt sich in England anfangs vornehmlich durch und unter dem Einfluís der fremden, namentlich deutschen daselbst arbeitenden Künstler, wie Franz und Remigius Hogenberg, Wenzel Hollar u. A. Im XVII. Jahrh. ist John Paine († 1647), ein Schüler des Niederländers Simon de Passe, thätig (Bildnisse und Vignetten); weiterhin William Faithorne d. Ae. (ca. 1620—1691), Schüler und geschickter Nachahmer von Robert Nanteuil. — Erst das XVIII. Jahrh. bringt eine selbständigere und reichere Gestaltung der Stechkunst hervor. Der selbsterfindende Maler und Stecher William Hogarth (1697 bis 1764), mehr durch die charakteristischen Sittenschilderungen in seinen Darstellungen als durch eigentlich künstlerisches Verdienst bedeutend. Die Grabsticheltechnik findet in François Vivares (1709—1780), Robert Strange (1721 bis 1792) und William Woolett (1735—1785) hervorragende Vertreter. Ganz besonders wird, entsprechend der in zarten Uebergängen modellierenden Vortragsweise, welche in der englischen Malerei üblich war, daselbst die Schabkunst gepflegt. John Smith d. Ae. (1654—1719); James Mac Ardell

(ca. 1710—1765), John Dixon († ca. 1780). Richard Earlom (1728—1822) ist durch die Feinheit der Ausführung und die zarte aber doch energische Haltung, welche er seinen zahlreichen Blättern giebt, der hervorragendste Meister dieser Gattung überhaupt. An ihn schliefsen sich eine Menge Künstler an, welche neben der Reproduktion von Gemälden älterer Meister besonders den Bildnisstich pflegen und die Schabmanier zu einer beachtenswerten Höhe der Ausbildung bringen. Rich. Houston (1728—1775), William Pether (1731—1795), Inigo Spilsbury (ca. 1730— 1795), Robert Dunkarton (ca. 1774—ca. 2790), James Watson († zu Ende des XVIII. Jahrh.) u. A.

In Spanien wurde die Radierung von den Malern der grofsen Kunstepoche nur gelegentlich und fast nie in bedeutenderem Umfang geübt. Theod. Phil. Liagno (1556 bis 1625), Vincenzo Carducho († 1638), Josepe de Ribera, gen. Spagnoletto (1588—1656) ausgezeichnet durch freie und geistreiche Behandlung der Radierung. D. Francisco Goya (1746—1828).

Mit der Kupferstich-Sammlung sind als Unterabteilungen verbunden:

a) Die Bildnis-Sammlung, enthaltend gestochene, in Holz geschnittene etc.) Bildnisse berühmter Persönlichkeiten; Porträtwerke.
b) Die Sammlung von Städteansichten (Topographische Sammlung) aus dem XV.—XIX. Jahrhundert. Berolinensia. Bernhard Schulz, Ansicht von Berlin (1688),
c) Eine Sammlung historischer Flugblätter und Karrikaturen.

B. Zeichnungen alter Meister.

Darunter sind begriffen Studien, Skizzen und Entwürfe von Malern, daneben auch von Architekten, Bildhauern und Ornamentisten aller Schulen, vornehmlich aus den Epochen vom XV. bis zum XVIII. Jahrh. Die Zeichnungen der deutschen

Künstler des XIX. Jahrh. werden in der Königl. National-Galerie aufbewahrt.

Die Zeichnungen dienen, insofern sie nicht schon an sich ein fertiges Werk bilden, den Künstlern sowohl zum Festhalten der unmittelbar nach den natürlichen Gegenständen gemachten Beobachtungen (Naturaufnahmen), oder zum Festhalten und zur probeweisen Zusammensetzung einer beabsichtigten Darstellung, als Entwürfe für die weitere Ausführung. Neben ihrem inneren künstlerischen Wert haben sie eine besondere kunstgeschichtliche Wichtigkeit durch die Einblicke, welche sie in der Art des Schaffens der Meister gewähren. Bevor etwa seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts das Papier allgemeine Verbreitung fand, pflegte man auf Täfelchen von Holz zu zeichnen, denen man eine gleichmäfsige etwas rauhe Oberfläche gegeben hatte; daneben bediente man sich besonders des Pergaments, dafs auch späterhin seiner Festigkeit und sonstigen Eigenschaften wegen noch häufig in Gebrauch genommen wurde. Die färbenden Stoffe, mit denen die Zeichnungen hergestellt werden, sind entweder trockene odar flüssige, häufig erscheinen beide zugleich angewendet. Die Zeichnungen benennt man gewöhnlich nach dem zu ihrer Herstellung benutzten Material. Die trockenen Stoffe sind vornehmlich: die Kohle, Holzkohle aus dünnen verkohlten Weidenstäbchen, die entweder im ursprünglichen Zustande gebraucht wurde, wobei man durch ein besonderes Verfahren (Fixieren) das Anhaften des so Gezeichneten auf dem Papier bewirkte, oder die man, was namentlich in Deutschland und den Niederlanden üblich war, vor der Verwendung in Leinöl tauchte. Die „Weifse Kreide“ bestehend aus Pfeifenerde mit Gummiwasser zu einem Teig angemacht, in vierkantige Stücke geschnitten und dann getrocknet. Die durch Zusatz von Farbstoffen in ähnlicher Weise erzeugten farbigen Crayons dienen zur sog. Pastellmalerei. Die sog. „Schwarze Kreide“ kohlenreicher weicher Thonschiefer. Der „Rotstift“ oder „Rötel“, zumeist roter Thoneisenstein, häufig aber und wohl auch schon in älterer Zeit künstlicher roter Crayon. Der „Metallstift“, Stifte von weichem Metall, wie weichem Silber und Blei,

mit denen man auf grundiertem, d. h. mit einer geleimten Kreidemasse überzogenen Material wie Holztäfelchen, Pergament oder Papier zu zeichnen pflegte. Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist der Graphitstift (Bleistift) in Aufnahme gekommen. Die nassen Zeichenstoffe sind organische oder mineralische färbende Substanzen, welche durch Wasser oder andere Mittel (Eigelb, Feigenmilch, Leimwasser, Oel u. s. w.) flüssig gemacht, mittelst der Kielfeder (Gänse-, Schwan-, Pfauen- und Rabenfeder), der Rohrfeder oder des Pinsels aufgetragen werden: „Tinte“ (früher Galläpfeltinte, häufig mit Ofenruſs versetzt und dann oft stark vergilbt), „Tusche“, chinesische Tusche seit den ältesten Zeiten in Europa bekannt, „Bister“ ein Präparat aus Glanzruſs, „Sepia“, Saft des Tintenfisches etc. Gehöhte Zeichnungen nennt man Zeichnungen, bei denen die hellen Partieen, (Lichter) durch einen an diesen Stellen aufgetragenen hellen Farbstoff (Weiſs, Gold, weiſs gehöhte, mit Gold gehöhte Zeichnung) besonders hervorgehoben sind. In Wasserfarben bunt ausgeführte Zeichnungen nennt man Aquarelle und unterscheidet von den letzteren die Malereien in „Deckfarben“ (Gouache), womit man gewöhnlich solche Wasserfarben bezeichnet, die wegen des geringen Zusatzes von Gummi den Untergrund weniger durchscheinen lassen (decken).

Von den Zeichnungen, welche das Kupferstich-Kabinet besitzt, sind besonders zu erwähnen;

Aus der **deutschen Schule**: Kölnische Schule um 1450: Gefangennehmung Christi. — Eine reichhaltige und interessante Serie von Zeichnungen unbekannter Meister der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. — Michel Wohlgemut (1434—1519): Kreuzigung Christi. — Albrecht Dürer (1471—1528); Madonna, Federzeichnung, datiert 1485; drei Landsknechte, Federzeichnung, 1489; Landschaft „Die Drahtziehmühle“, Malerei in Deckfarben; lautespielender Engel 1497; stehender und kniender Apostel, 2 Bll. von 1508; Simon schlägt die Philister, 1510; Ruhe auf der Flucht nach Egypten, 1511; Bildnis von Dürers Mutter Barbara, 1514; drei Blätter, Silberstiftzeichnungen aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise, 1521; Bildnis seiner Frau Agnes u. s. w. Im ganzen

über 70 Zeichnungen seiner Hand und eine Anzahl ihm zugeschriebener Blätter, Zeichnungen seiner Nachahmer. — Hans von Kulmbach († um 1522). — Hans Schäufelein (ca. 1476—1540). — Lucas Cranach (1472—1553): Satyrn und Nymphen, Silberstiftzeichnung. — Hans Baldung Grien (1476—1545) reichhaltig. Hans Holbein der Ae. (ca. 1460—1524). Eine Serie von 75 Blättern aus einem Skizzenbuch, meist Bildnisse von Augsburger Persönlichkeiten der Zeit; Enthauptung des h. Paulus. — Hans Holbein der Jüngere (1497—1543); Bildnis eines Engländers; zwei Landsknechte ein Wappenschild haltend. — Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538; eine Serie von ausgeführten gehöhten Zeichnungen. — Barthel Beham (1502—1540): Bildnisse in Kohlezeichnung und farbigen Stiften, Hans Sebald Lautensack († 1563): Landschaften in Federzeichnung. — Virgilius Solis (1514—1562): Skizzenbuch mit Federzeichnungen. — Jost Amman (1539—1591) — Christoph Maurer (1558—1614), Entwürfe zu Glasgemälden. — Zeichnungen unbekannter deutscher Meister des XVI. Jahrhunderts Entwürfe von Glasmalern und Ornamentisten. — Friedrich Brentel (1580—1651); Miniaturen. — Wenzel Hollar (1607—1677). — Balthasar Denner (1685—1747): Bildnisstudien — Johann Elias Ridinger (1698—1767). — Johann Gottlieb Glume (1711—1778). — C. E. W. Dietrich (1712—1774). — Georg Friedrich Schmidt (1712—1775): Bildnisse u. A. — Daniel Chodowiecki (1726—1801), reich vertreten. — Salomon Gessner (1730—1788): Landschaft, Gouache. — Philipp Hackert (1737—1807). — Angelika Kaufmann (1741—1807).

Niederländische Schule. Hugo van der Goes (1482): Entwurf zu einem Altarflügel. — Eine Serie von Zeichnungen unbekannter Meister des XV. Jahrhunderts, darunter ein höchst vollendetes Bildnis eines Mannes im Pelzrock, Silberstiftz. — Dirk van Star (arb. in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Aeltere (Mitte des XVI. Jahrh.). — Peeter Brueghel der Jüngere (ca. 1564—1636), Jan Brueghel (1568—1626) und die übrigen Künstler dieser Familie durch eine grosse Menge

von Blättern in vorzüglicher Weise vertreten. — Hans Bol (1534—1593) Kleinmalereien auf Pergament in Deckfarben, Landschaften mit figürlichen Scenen. — Hendrik Goltzius (1558—1617); Bildnisse und allegorische Darstellungen. — Jacob de Gheyn (1565—1616). — Abraham Blomaert (1565—ca. 1658): Reichhaltiges Skizzenbuch mit landschaftlichen Aufnahmen. — Pieter Neefs (1570—1651). — Petrus Paulus Rubens (1577—1640) und seine Schule. — Adriaen Brouwer ca. 1605—1638). — David Teniers der Jüngere (1610—1690), — Hendrik van Averkamp (arb. 1610—1640), reichhaltig: „Der Sommer" und „der Winter", Aquelle. — Adriaan van de Venne (1589—1665). — Jan van Goijen (1596—1556), besonders reichhaltig. — Rembrandt van Rijn (1670—1669): eine besonders reichhaltige Serie von Blättern, Bildnis der Frau des Künstlers, Silberstiftzeichnung, „Sitzender Philosoph". Rötelzeichnung. — Die Schüler und Nachahmer Rembrandts, — Aalbert Cuijp (1605—1691). — Gerard Ter Borch (1608—1681). — Herman Saft-Leven (1609—1785). — Cornelis Saft-Leven (geb. ca. 1612, † nach 1682). — Aadrian von Ostade (1610—1685): Das Innere einer Bauernstube u. a. — Antonis Waterloo (ca. 1618— ca. 1662). — Nicolaas Berchem (1620—1683). Isack van Ostade (1621—1649). — Allart van Everdingen (ca. 1621—1675): sehr reichhaltige Folge von landschaftlichen Skizzen. — Salomon van Ruijsdael († 1670). — Jacob van Ruisdael (ca. 1625—1682). — Cornelius Visscher (arb. 1647—1658): Bildnis eines Knaben. — Jan van der Meer van Delft (geb. 1632, † vor 1696): Halbfigur eines Mädchens; das Innere eines Hofes. — Willem van de Velde (1633—1707). — Adriaan van de Velde (1634 bis 1672). — Jacob de Wit (1675—1754): Genien, Aquarell.

Italienische Schule. Eine Serie von Zeichnungen unbekannter Meister des XV. Jahrhunderts, daneben Blätter des XIV. Jahrhunderts. — Vittore Pisano, gen. Pisanello, gest. ca. 1454. — Antonio del Pollaiulo (1429 bis 1498). — Andrea del Verrocchio (1435—1488). — Luca Signorelli (ca. 1441—1523): Kopf eines Mannes Kohle-Zeichnung — Sandro Botticelli (1446—1510):

Illustrationen zur „Göttlichen Komödie" des Dante. Eine Folge von 84 in höchster Meisterschaft mit Silberstift und Feder auf Pergament entworfener zum Teil sorgfältig ausgeführter Zeichnungen. Jede illustriert je einen Gesang des Gedichts. Auf der Rückseite der Blätter befindet sich der geschriebene Text der Göttlichen Komödie. Es ist dies die bedeutendste derartige Bilderserie, die wir aus der Zeit der Kunstblüte der Renaissance kennen. Das ganze, ursprünglich in Buchform angelegt, ist jetzt in einzelne Blätter getrennt. — Pietro Vannucci, gen. Perugino (1446 bis 1524). — Domenico Ghirlandaio (1449—1494. — Ercole Roberti Grandi (gest. um 1513). — Filippino Lippi (ca. 1458—1504): Figurenstudien. — Michel Angelo Buonarroti (1475—1564): Studienblatt zu einer H. Familie. — Fra Bartolemmeo della Porta (1475—1517) — Raffaello Santi (1483—1520): H. Familie und Madonna Federzeichnungen; Studienblatt zur Madonna dell' Impannata. Silberstiftzeichnung. — Nachahmungen nach Raffael und Zeichnungen aus der Schule desselben. — Domenico Campagnola (1482—1559). Domenico Beccafumi (1584—1559). — Gaudenzio Ferrari (1484—1559). — Agostino Busti, gen. Bambaja (gest. um 1550): Blätter aus einem Skizzenbuch — Tiziano Vecellio (1477—1576): Figurenstudie; der wunderbare Fischzug. — Giorgio Barbarella, gen. Giorgione (geb. vor 1477, † 1511). — Francesco Mazzuoli, gen. il Parmegianino (1503/4—1540). — Paolo Caliari gen. Veronese (1528—1588). — Die Carracci. — Taddeo Zucchero (1529—1566). — Federigo Zucchero († 1609). — Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590 bis 1666), reichhaltig. — Giovanni Battista Tiepolo (1693 bis 1770), — Pompeo Batoni (1708—1788). — Zeichnungen unbekannter italienischer Meister des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.

Französische Schule. Jacques Callot (1592—1635). — Claude Lorrain (1600—1682). — Gaspard Dughet (Poussin) (1613—1675). — Eustache Le Sueur (1617—1655). — Antoine Watteau (1684—1721), — Nicolas Lancret (1690 bis 1743). — François Boucher (1703—1770). — Hubert

François Gravelot (1699—1773): Entwürfe zu Vignetten u. a. — Charles A. Vanloo (1705—1765). — Jean Jacques de Boissieu (1736—1810).

Spanische Schule. Bartolomé Estéban Murillo (1617/18—1682): Entwurf zu einer Madonna.

C. Handschriften-Malereien.

An die Sammlungen von Zeichnungen schliefst sich eine umfangreiche Sammlung von Handschriften-Malereien, welche fast alle Epochen und Richtungen dieser Kunstgattung von der Frühzeit des Mittelalters bis zum Beginn des XVI. Jahrh. umfafst.

Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst wurden die Bücher geschrieben, gewöhnlich auf Pergament, seit dem XVI. Jahrh. auch auf Papier. (Handschriften). Die Handschriften wurden häufig mit Malereien ausgestattet, welche entweder zur Illustration des Textes dienten oder, wie Randleisten nnd verzierte grofse Anfangsbuchstaben (Initialen), nur ornamentale Bedeutung hatten. Man pflegt diese Malereien „Miniaturen" zu nennen, von „Minium", einen roten Farbstoff, dessen sich die „Miniaturmaler" bedienten.

Die Miniäturmalerei repräsentiert einen wichtigen Zweig der bildenden Kunst, der in gewissen Epochen des Mittelalters und in der Frühzeit der Renaissance in hoher Blüte stand. Mit der Ausbreitung der Buchdruckerkunst hört das Anfertigen der Bücher durch Abschreiben auf und damit erlischt auch bald nach 1500 die eigentliche Miniaturmalerei.

Aus dem Besitz des Kabinets ist unter zahlreichen anderem hervorzuheben: Evangelistarium XI. Jahrh. mit dem Bildnis Kaiser Heinrichs III. — Breviarien und Psalterien, Leben der h. Lucia XII. Jahrh. — Geschichte der h. Benedicta, reich mit Miniaturen ausgestattet, 1312. — Bibel, geschrieben von „Johannes de Ravenna", zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Prachthandschrift mit aufserordentlich zahlreichen Miniaturen. — „Evangelienharmonie" des Jacobus Gradenigo von Venedig, angefertigt 1390, mit vielen

sehr kleinen, sorgfältig ausgeführten Miniaturen. Bibel des Grafen von Toggenburg vom Jahre 1411. — Petrarcas „Triumphe" und andere Gedichte mit sehr vortrefflichen Randleisten und Darstellungen der sechs Triumphe, Italienisch um 1450. — „Briefe des h. Hieronymus" mit einer überaus vortrefflichen Miniatur der Veroneser Schule, um 1475. — In Italien im Laufe der XV. Jahrh. gefertigte Handschriften klassischer Autoren mit künstlerischer Ausstattung: „Horaz", für Ferdinand I. von Neapel geschrieben, etc. — Gasparo Visconti: „Romanzo di due amanti" mit reizenden Randzeichnungen der Mailänder Schule um 1475. — Gesangbücher für den gleichzeitigen Gebrauch des ganzen Singchores, daher in gröfstem Format, ausgeschmückt mit verzierten Anfangsbuchstaben und Malereien, Italienisch XV. Jahrhundert. — Grofses Missale (Messbuch) 1520 für Cardinal Giulio de' Medici, den späteren Papst Clemens VII. geschrieben mit zahlreichen, sehr vorzüglichen Miniaturen von einem der Mailänder Schule angehörigen Künstler. — Breviarium der Margarete von Simmern, 1482, mit sehr feinen Randzeichnungen. — Eine Anzahl prächtig ausgestatteter Bücher mit figurenreichen Miniaturen der französischen Schule des XIV. und XV. Jahrh. Ritterromane, wie „Alexander von Macedonien" etc. — Bücher mit zahlreichen Miniaturen der burgundischen Schule des XV. Jahrh. — Andachtsbücher (Brevarien und Horarien) mit Randleisten und Miniaturen zum Teil von hohem Kunstwert geschmückt, der burgundischen und französischen Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angehörig, darunter Beispiele der besten Arbeiten dieser Art. — Psalterium des Grafen Karl Wolfgang von Oettingen, 1537, mit Malereien von Hans Schäufelein, etc. etc.

Eine umfangreiche Serie von Miniaturarbeiten in Einzelblättern, herausgeschnitten aus Büchern des XI. bis XVI. Jahrh. deutschen, italienischen, niederländischen und französischen Ursprungs. — XIV. Jahrh.: Der h. Michael. — XV. Jahrh. Italienisch: Antonio da Monza: Maria und Anna. Schule von Murano: Der h. Georg. — Liberale di Jacomo da Verona (1451 bis nach 1515): Beweinung Christi. — Niederländisch: Schule des Roger van der Weyden: Kreuzabnahme

Christi, für Eleonore, Gemahlin Kaiser Friedrichs III. zwischen 1451 und 1467.

D. Illustrierte Druckwerke des XV.—XVIII. Jahrhunderts.

Die etwa 3000 Nummern umfassende Sammlung ist besonders reich an Büchern des XV. und XVI. Jahrhunderts mit Holzschnitten, Kupferstichen und Radierungen. (Vgl. das im Abschnitt über den Holzschnitt Gesagte.) An diese Gruppe schliefsen sich Abbildungswerke späterer Perioden mit historischen Darstellungen, Städteansichten u. s. w. Handschriftliche Kataloge liegen im Studiensaal aus.

E. Galeriewerke.

Darunter sind diejenigen Werke begriffen, die Reproduktionen von Gemälden und Handzeichnungen aus öffentlichen und privaten Sammlungen in Buchform vereinigen. Sie bilden eine Ergänzung der Photographieensammlung.

F. Die Handbibliothek,

welche die für die Benutzung der Sammlungen des Kupferstichkabinets notwendige Fachlitteratur umfafst, steht den Besuchern zur Verfügung. Ein handschriftlicher Katalog liegt im Studiensaal zur Einsicht des Publikums aus.

G. Die Sammlung von Photographien

umfafst photographische Reproduktionen nach Zeichnungen und Gemälden und hat den Zweck, die Werke der bedeutenden Künstler der grofsen Kunstepochen vom Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts möglichst vollständig zu veranschaulichen. Besonders reichhaltig vertreten sind u. A. die Entwürfe, Studien und ausgeführten Gemälde einiger Hauptmeister, wie Lionardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, Dürer, Rembrandt etc. Die Sammlung ist nach Schulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet.

Vorhanden ist ferner eine Sammlung von Photographieen nach Handschriften-Malereien (Miniaturen) des Mittelalters, sowie eine „Hülfssammlung“ von photographischen Reproduktionen solcher Stiche und Holzschnitte, die das Kabinet nicht oder nur in unzulänglichen Exemplaren besitzt.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

46 B51sh 1894
Fuhrer durch das Alte und das
Fine Arts Library
3 2044 033 734 66

46 B51 sh 1894
Berlin – Staatliche Museen
Fuhrer durch.

DATE	ISSUED TO
3 '37	[illegible]
05 28 2	BINDERY SHELF
APR 3 '73	BINDERY 73 1

46
B51sh
1894

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

46 B51sh 1894
Fuhrer durch das Alte und das
Fine Arts Library
3 2044 033 734 66

46 B51 sh 1894
Berlin — Staatliche Museen
Fuhrer durch.

DATE	ISSUED TO
--- 3 37	
05 26 2	BINDERY SHELF
APR 3 '73	BINDERY 73 1

46
B51sh
1894

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

46 B51sh 1894
Fuhrer durch das Alte und das
Fine Arts Library
3 2044 033 734 66

46 B51 sh 1894
Berlin - Staatliche Museen
Fuhrer durch.

DATE	ISSUED TO
--- 3 37	
05 28 2	BINDERY SHELF
APR 3 '73	BINDERY 73 1

46
B51sh
1894

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.